

Teon muotoinen esine

*Tutkielma nykykäsityön tekemiseen ja käsityöesineeseen
liitettävistä arvoista*

Mari Vaara

Helsingin yliopisto
Valtiotieteellinen tiedekunta
Sosiaali- ja kulttuuriantropologia
Pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2019



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Valtiotieteellinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Sosiaalitieteiden laitos	
Tekijä – Författare – Author Mari Vaara			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Teon muotoinen esine. Tutkielma nykykäsityön tekemiseen ja käsityöesineeseen liitettävistä arvoista.			
Oppiaine – Läroämne – Subject Sosiaali- ja kulttuuriantropologia			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika – Datum – Month and year Toukokuu 2019	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 119	
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielma tarkastelee tekemistä, esinettä ja niiden välistä suhdetta arvoteoreettisesta näkökulmasta. Tutkielmassa tarkastellaan sekä suomalaisia nykykeraamikkoja ja heidän kokemuksiaan liittyen tekemiseen, jota usein kuvaillaan käsityöksi, että tämän prosessin lopputulokseksi tulkitun esineen, eli keraamisen käsityö- tai taide-esineen, asemaa markkinoilla sekä esineeseen liitettäviä arvoja ja merkityksiä. Tutkielma perustuu keraamikkojen kanssa tehtyihin haastatteluihin ja kenttätööhön keramiikan parissa vuosina 2017–2018.</p> <p>Tutkielmassa perehdytään siihen, ovatko tekemistä ohjaavat arvot samoja kuin myynnissä olevaan esineeseen liitetty arvo ja kysytään, missä tekemiseen ja esineeseen liitetty arvot sijaitsevat. Tutkielma osallistuu antropologisiin keskusteluihin liittyen arvoon, käsityöhön ja tekemiseen, ja vastaa käsityötä tutkineiden antropologien tunnistamaan tarpeeseen lisätä käsityöläisyyden ja käsityön tutkimusta myös länsimaissa, jälkiteollisissa yhteiskunnissa. Käsityön tekemistä lähestytään yhdistäen fenomenologinen, tekemiseen keskittyvä lähestymistapa arvoteoreettiseen näkökulmaan, jossa käsityötä ja sen saamia merkityksiä tutkitaan osana laajempaa merkitysten kokonaisuutta.</p> <p>Tutkielmassa argumentoidaan, että keramiikan tekeminen saa merkityksensä sekä suhteessa ei-merkitykselliseksi koettuun tuotantoon, että tekijän aseman kautta, jossa tekijä vastaa sekä esineen suunnittelusta että toteuttamisesta ja on siten tekoprosessin keskiössä. Länsimaisen mekanistisen kosmologian piirissä suunnittelu ja toteuttaminen on eroteltu toisistaan hierarkkiseen suhteeseen, jossa suunnittelua arvostetaan erityisen paljon. Keraamikit sijoittavat merkityksen kuitenkin tekemiseen, jossa suunnittelu ja toteuttaminen sekoittuvat toisiinsa, ja jossa tekijä vastaa koko prosessista. Keramiikan tekemisen käsityömenetelmin voisi siten nähdä pyrkimyksenä irtautua epämieluisasta yhteiskuntajärjestelmästä ja astua pois markkinaehtoisen tuotannon piiristä. Käsityö saa siis useita merkityksiä, jotka eivät liity ainoastaan käsin tekemiseen teknisenä prosessina, ja siten käsityö toimii metaforan tavoin.</p> <p>Tutkielmassa esitetään, että keramiikan tekeminen saa fetissimäisen luonteen, jonka myötä tekemiseen liitettävien arvojen nähdään olevan läsnä esineissä itsessään. Tekoprosessin lisäksi esineen muotoon vaikuttaa symbolisen rakentamisen prosessi, jonka myötä esineen edustama tuotantomuoto tuodaan esiin siten, että sen voi havaita esineen muodosta visuaalisesti ja haptisesti. Keraamisen käsityöesineen voisi sanoa edustavan uudenlaista luksusta, jossa kauneuteen ja hyvään makuun yhdistyy moraalinen ulottuvuus. Esineet symboloivat merkityksellistä työtä ja elämäntapaa ja asettuvat vastakkain merkitykselliseksi koetun teollisen massatuotannon kanssa, mutta samaan aikaan niiden hyödykearvo kasvaa niiden edustaman markkinavastaisuuden myötä. Esineestä tulee siis paradoksaalisesti hyödyke, joka kapinoi markkinoita vastaan.</p> <p>Tutkielmassa nostetaan myös esiin, että vaikka käsityömainen tapa tehdä esineitä luo tekijöilleen kokemuksen merkityksellisestä tavasta olla olemassa, se saa heidät nykyisen taloudellisen ideologian puitteissa kysymään mikä on merkitykselliseksi koetun työn ja toimeentulon välinen suhde. Vaikka keramiikan tekemiseen laitettaisiin paljon aikaa, inhimillistä työtä ja taitoa, ei niiden myymisestä saatava korvaus välttämättä riitä kyseisten arvojen uusintamiseen. Keramiikan tekijöiden asemaa vallitsevassa yhteiskunnallisessa kontekstissa määrittelee siis hierarkia, jonka myötä esineen tekemistä määrittelevien arvojen toteutuminen riippuu esineeseen liitettävästä hyödykearvosta. Esineen tekijät edustavat yksinkertaista, eettistä ja tyydyttävää elämäntapaa, jonkinlaista "autenttisuutta", joka saa merkityksensä modernin elämäntavan myötä. Toisaalta samaan aikaan käsityön tekijöiden voisi nähdä edustavan manuaalisen työn maailmaa, joka on alisteisessa suhteessa tietotyöhön. Käsityöläiset ovat siis "kuviteltuja primitiivejä kotona", joiden asemaa voi tukea ostamalla käsityönä tuotettuja esineitä eli tukemalla vaihtoehtoista tuotantoa ollen kuitenkin samaan aikaan edelleen osana kulutuskulttuuria.</p> <p>Tutkielma osoittaa, että tuotantoa ja kuluttamista on hedelmällistä tutkia toisiinsa kietoutuvina ilmiöinä, ja että käsityön tarkastelemisella on annettavaa myös jälkiteollisiin yhteiskuntiin suuntautuvalla tutkimuksella.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Keramiikka, käsityö, arvo, työ, tuotanto, markkinat, Suomi			

Sisällys

1. Johdanto	2
Tutkimuskysymykset	3
2. Kenttä ja tutkielman konteksti	6
Aineisto ja metodi	7
Haastateltavat	10
Tutkielman konteksti	13
3. Keramiikka antropologisena tutkimuskohteena	18
Keramiikka ja käsityö antropologisessa tutkimuksessa	19
Arvo ja tekeminen teoreettisina ongelmina	29
4. Teko	36
Mitä tekeminen on?	38
“Tästä mä pidän eniten, että voi työskennellä rauhassa täällä pajalla”	39
Tekeminen vs. tuotanto: tasapainoilu mielekkään ja ei-mielekkään tekemisen välillä	45
“Määrä jos kasvaa, silloin se laatu heikkenee”	46
“En suostu siihen, että joku piirtää kynttilänjalan ja odottaa että se tehdään heti”	50
Mihin tekemisellä pyritään?	53
Teppo	54
Leena	56
Tekeminen ja vapaus	58
5. Esine	62
Esineen henki, sielu ja fiilis	64
”Se on ihan eri asia kun jos sulla ois joku teollisesti tehty esine”	64
Muoto, tieto ja luokka esineen merkityksen rakentajina	71
“Jotenki meidän täytyy erottua siitä mitä noi tehtaot tekee”	72
Taito, tieto ja luokka	80
“Kyllä ne on aika tietoisia jotka täällä käy”	87
Teko ja esine: kauneus, autenttisuus ja eettisyys hyödykkeenä	89
“Nää työt, tää paikka, me kuulutaan niinku yhteen”	90
Teon muotoinen esine: esineen henki ja moraalinen estetiikka	95
6. Johtopäätökset	105
7. Lähteet	111



1. Johdanto

“Kaikki kietoutuu tekoprosessin ympärille. Jos joutuisin siitä luopumaan niin vaihtaisin alaa. [...] Tää maailma koostuu meidän tekosista ja sitä kautta tulee merkitykselliseksi se, miten ne on tehty.” (Teppo, 7.10.2017)

Tässä tutkielmassa käsittelen tekemistä, esinettä ja niiden välistä suhdetta arvoteoreettisesta näkökulmasta. Keskityn tarkastelemaan suomalaisia nykykeraamikkoja ja heidän kokemuksiinsa liittyen tekemiseen, jota usein kuvaillaan käsityöksi. Tarkastelen myös tämän prosessin lopputulokseksi tulkitun esineen, eli keraamisen käsityö- tai taide-esineen, asemaa markkinoilla sekä esineeseen liitettäviä arvoja ja merkityksiä. Perehdyn siihen, ovatko tekemistä ohjaavat arvot samoja kuin myynnissä olevaan esineeseen liitetty arvo ja kysyn, missä tekemiseen ja esineeseen liitetyt arvot sijaitsevat ja minkälaisessa suhteessa ne ovat toisiinsa nähden. Tutkielma perustuu keraamikkojen kanssa tehtyihin haastatteluihin ja kenttätööhön keramiikan parissa vuosina 2017–2018.

Osallistun tutkielman myötä antropologisiin keskusteluihin liittyen arvoon, käsityöhön ja tekemiseen, ja vastaan osaltani käsityötä tutkineiden antropologien tunnistamaan tarpeeseen lisätä käsityöläisyyden ja käsityön tutkimusta myös länsimaisissa, jälkiteollisissa yhteiskunnissa (esim. Terrio 2000, Mascia-Lees 2016). Käsityötä ja keramiikkaa on tutkittu antropologian alalla erityisesti osana ei-länsimaisia yhteiskuntia, vaikka käsityön rooli jälkiteollisissa ja länsimaisissa yhteiskunnissa on merkittävä. Itse asiassa voisi sanoa, että käsityö itsessään on termi ja määritelmä, jonka syntyminen *edellyttää* teollistuneen yhteiskunnan olemassaoloa (ks. esim. Adamson 2013, Marchand 2015). Asetelma kertoo paljon antropologian historiasta ja toisaalta siitä tosiseikasta, että teemme aina tutkimusta omasta yhteiskunnallisesta asemastamme käsin. Tulkitsemme ilmiöitä, ihmisiä ja esineitä niiden kategorioiden kautta, jotka ovat meille olemassa. Myös käsityö on yksi tällainen kategoria, jolla viitataan sekä tietynlaiseen tekemiseen että tietynlaisiin esineisiin.

Käsityö saa nykyisessä länsimaisessa kontekstissa jonkinlaisen itseisarvon: käsityöksi luokiteltujen esineiden arvoa perustellaan sillä, että ne ovat käsityötä. Tässä tutkielmassa tarkastelen, mikä on se sosiaalinen ja kulttuurinen konteksti, jossa kyseinen arvostus syntyy. Miksi käsityön, ja tarkemmin sanottuna keramiikan, koetaan olevan arvokasta, ja mihin kyseisellä arvolla oikeastaan viitataan?

Tutkimuskysymykset

Pyrin alkuun rajaamaan tutkielmani koskemaan joko keraamikkojen kokemuksia tekemisestä, tai keraamista esinettä itsessään, mutta prosessin edetessä huomasin tehtävän olevan ongelmallinen. Käsityön tapauksessa tekeminen ja tekoprosessin lopputulokseksi tulkittu esine vaikuttavat jatkuvasti hakeutuvan toisiaan kohti niin haastattelemieni keraamikkojen puheissa kuin esinettä kuvailevissa teksteissä tai ihmisten kokemuksissa. Päätin siis kokeilla, voisiko tämän suhteen tarkasteleminen tarjota tutkielmalle lähtökohdan. Pyrkimykseni asettuu myös osaksi laajempaa ilmiötä antropologisen tutkimuksen piirissä, jossa tuotantoa ja kulutusta ei nähdä toisilleen erillisinä ilmiöinä ja tutkimuskohteina. Ihmisten ja materiaalisen kulttuurin suhdetta pyritään tarkastelemaan osana kokonaisuutta, johon kuuluvat niin taloudelliset, sosiaaliset kuin kulttuuriset ilmiöt (Rosales & Marques 2010). Tämän lähtökohdan myötä tarkastelen käsityötä ja keramiikkaa sekä tekemisen näkökulmasta että keraamisen esineen ja hyödykkeen saamien tulkintojen myötä. Keskityn tässä tutkielmassa erityisesti tekijöiden eli keraamikkojen näkemyksiin, mutta tarkastelen myös keramiikan ostajien pohdintoja keraamikkojen havaintojen kautta. Tutkimuskysymykseni ovat:

1. Ovatko keramiikan tekemistä ohjaavat arvot samoja kuin ne arvot, jotka esine saa silloin kun se myydään?
2. Minkälainen tekeminen koetaan merkitykselliseksi ja arvokkaaksi? Minkälaisia merkityksiä keramiikan tekeminen ja käsityö saavat nykyisessä yhteiskunnallisessa kontekstissa?

3. Miten keraamikot kuvailevat keraamisen esineen arvoa ja merkitystä? Mitkä eri tekijät vaikuttavat esineen arvon muodostumiseen?

Pääasiallinen tutkimuskysymykseni liittyy tekemistä ohjaavien arvojen ja esineeseen liitettävien arvojen yhteyteen. Keraamikkojen asema tekijöinä, jotka hoitavat itse koko tekoprosessin esineen suunnittelusta sen valmistamiseen ja myymiseen, on tässä yhteiskunnallisessa kontekstissa poikkeuksellinen. Myös keraamikkojen valmistamat esineet ovat poikkeuksellisia suhteessa muihin myynnissä oleviin esineisiin, myös niihin jotka luokitellaan käsityöksi, mutta jotka on suunniteltu Suomessa ja valmistettu muualla halvemman tuotannon maissa. Tämä asetelma nostaa esiin kysymyksiä liittyen arvon sijaintiin: onko keramiikan ja käsityön tekemisessä itsessään jotain, joka tekee siitä merkityksellistä, vai syntyykö merkitys suhteessa muihin vallitseviin tuotantomuotoihin ja muihin myynnissä oleviin esineisiin? Päästäkseni syvemmälle käsityön saaman arvon ja merkityksen ymmärtämisessä tarkastelen ensin keramiikan tekemistä ja kysyn minkälainen tekeminen koetaan arvokkaaksi ja minkälaisia merkityksiä keramiikan tekeminen ja käsityö saavat nykyisessä yhteiskunnallisessa kontekstissa. Tekemisen saamien merkitysten lisäksi tarkastelen esineelle annettavia merkityksiä: mihin tekijät sijoittavat esineeseen liitettävän arvon? Mitkä eri tekijät vaikuttavat esineen arvon muodostumiseen? Näiden lisäkysymysten myötä pääsen tarkastelemaan tekemistä määrittelevien arvojen ja esineeseen liitettävien arvojen välistä suhdetta.

Aloitan tämän tutkielman kentän kuvauksella ja aiheeni laajemman kontekstin esittelyllä. Luvussa 3 perehdyn antropologiseen tutkimukseen keramiikasta ja käsityöstä. Esittelen myös tutkielman teoreettisen viitekehyksen ja pohdin kuinka arvoa ja tekemistä voi lähestyä teoreettisina kysymyksinä.

Tutkielman ensimmäisessä analyysiluvussa, eli luvussa 4, käsittelen keramiikan tekemistä. Kysyn, mitä merkityksiä keraamikot sijoittavat tekemiseen, mitä tekeminen heille tarkoittaa, ja mitä laajempia merkityksiä se saa tämänhetkisessä yhteiskunnallisessa

kontekstissa. Länsimaisen mekanistisen kosmologian piirissä suunnittelu ja toteuttaminen on eroteltu toisistaan hierarkkiseen suhteeseen, jossa suunnittelua arvostetaan erityisen paljon (Ingold 2013). Haastattelemani keraamikot sijoittavat merkityksen kuitenkin tekemiseen, jossa suunnittelu ja toteuttaminen sekoittuvat toisiinsa, ja jossa tekijä vastaa koko prosessista. Tekeminen saa informanttien parissa merkityksen myös suhteessa ei-merkitykselliseksi koettuun tekemiseen, eli “tuottamiseen”. Merkityksellinen tekeminen tarkoittaa huolellista, taidokasta, miellyttävää, luovaa ja henkilökohtaista prosessia, jota kutsutaan usein käsityöksi, ja sille vastakkainen tekeminen, eli tuotanto, tarkoittaa tehokasta, tylsää, anonyymiä, mekaanista, epäinhimillistä ja ahnetta tekemistä. Esitän, että käsityö toimii metaforana merkitykselliselle tekemiselle ja saa merkityksensä sekä suhteessa ei-merkitykselliseen tuotantoon että tekijän aseman kautta. Tekijä vastaa sekä suunnittelusta että toteuttamisesta ja on siten tekoprosessin keskiössä. Keraamikot voivat valita keramiikan tekemisen ja jonkin muun työn välillä, jolloin valinnan voi perustella arvoilla, ja vallitsevia arvoja on mahdollista haastaa. Siten käsityön tekeminen ei tarkoita ainoastaan vallitsevan taloudellisen ideologian haastamista oman toiminnan kautta, vaan lisäksi se pohjautuu tiettyyn luokka-asemaan.

Luku 5 on tutkielman toinen analyysiluku, jossa keskityn tarkastelemaan keraamiseen esineeseen liitettäviä arvoja ja niiden suhdetta tekemiseen. Käsityöksi nimetyn tekemisen kautta tekijät kokevat siis pääsevänsä jonkin merkityksellisen äärelle. Tämän merkityksen he kokevat ilmenevän lopulta tekemisen lopputuotteissa eli esineissä. Tekeminen saa aineistossani fetissimäisen luonteen, jonka myötä tekemiseen liitettävien arvojen nähdään olevan läsnä esineissä itsessään. Tätä merkityksellisyyttä kuvattiin esimerkiksi sanoilla *esineen henki*, *sielu*, *yksilöllisyys* tai *fiilis*. Tässä luvussa kysyn, mitä “hengellä” oikeastaan tarkoitetaan ja missä se sijaitsee: onko merkitys läsnä esineessä itsessään, vai sijaitseeko se ihmisen tulkinnassa? Lähestyn kysymystä tarkastelemalla esineen merkityksen rakentumista ja rakentamista Bourdieun (1984) sosiaalisen erottautumisen teorian valossa. Esitän, että esineen merkityksen voisi tulkita syntyvän vertailussa ja suhteessa muihin esineisiin. Siten esineen merkityksen rakentumiseen vaikuttaa se, kuka esinettä tulkitsee ja

mitkä esineen arviointiin vaikuttavat määreet tämä kokee merkityksellisiksi. Keramiikan tekijöiden tapauksessa arviointiin käytettäviä olennaisia kategorioita ovat esimerkiksi esineen yksilöllisyys, taidokkuus ja esineen muodossa ilmenevä tekijän “oma tyyli”. Näiden kategorioiden tehtävä on rajata osa esineistä pois ja korostaa toisten esineiden arvoa.

Luvun lopuksi tarkastelen esineen tekemiseen ja muotoon liitettävien arvojen suhdetta esineen hyödykearvoon. Siinä missä tekemisen koetaan saavan merkityksensä suhteessa teolliseen tuotantoon ja vallitsevaan taloudelliseen ideologiaan, esineet puolestaan asetetaan markkinoilla osaksi kyseistä järjestelmää. Hypoteesini mukaan tällöin tekemistä määrittelevät markkinavastaiset arvot nostavat esineiden hyödykearvoa. Tähän hypoteesiin pureudun tarkastelemalla keraamikkojen kokemuksia tekemisestä, esineen asemaa markkinoilla, sekä käsityön asemaa laajemmassa yhteiskunnallisessa kontekstissa.

2. Kenttä ja tutkielman konteksti

Lähdin tekemään tutkielmaani mielessäni kysymys keraamisen, käsityönä valmistetun esineen arvosta ja merkityksistä aikana, jolloin suurin osa esineistä valmistetaan teollisen massatuotannon keinoin. Haastattelujen ja havainnoinnin edetessä minulle selkeni, että asettamani tutkimuskysymykset kuvastivat osuvasti omaa asemaani suhteessa keraamisen esineen olemassaoloon. Tämä lienee tuttu oivallus kaikille antropologista tutkimusta tekeville, mutta yllätyksekseni se piti paikkansa kohdallani myös suhteessa esineeseen. Tutkimukseni alkuvaiheessa näin esineen mielessäni esimerkiksi käsintehdyn keraamisen kupin muodossa. Nyt ajatellessani esinettä näen sen erilaisina välähdyksinä, kuten savena työpöydällä, savivaluna ämpärissä tai hyödykkeenä kaupan hyllyllä. Toisaalta ajatuksissani tunnen esineen yhtälailla aistillisina kokemuksina, kuten lasittamattoman esineen rouhean pinnan kosketuksena, märän saven tuoksuna tai korkeassa lämpötilassa poltetun kupin kilahtavana sointina.

Kenttätöön myötä siirryin siis ingoldilaisittain ilmaistuna kohteeni ulkopuolelta sen sisäpuolelle, jolloin tietämisestä tulee olemista. “Se, mitä kutsumme tutkimukseksi tai kenttätöksi on todellisuudessa pitkitetty oppitunti, jonka myötä aloittelija vähitellen oppii näkemään asioita, ja myös kuulemaan ja tuntemaan niitä, samalla tavoin kuin mentorinsa” (Ingold 2013: 2). Aiemmin tarkastelin esinettä tavalla, jolla olen tottunut tarkastelemaan tavaroita, nähden sen pysähtyneenä objektina, nyt pystyin tarkastelemaan maailmaa esineen tekemisen kautta. Alkuperäinen tutkimusasetelmani näyttäytyi erilaisena. Antropologi Clifford Geertzin mukaan asioiden merkitykset löytyvät ensisijassa kyseisen asian harjoittajien *teoista* (Wilkinson-Weber, DeNicola: 2016, 4–5 [Geertz 1973: 5]). Teon tarkastelemisen ja kokeilemisen myötä pääsin kosketuksiin niiden merkitysten kanssa, joita keraamikot kokevat tekoprosessin myötä ja joita he liittävät esineisiin.

Aineisto ja metodi

Aineistoni koostuu kahdestatoista haastattelusta, pätkistä osallistuvaa havainnointia keraamikkojen keskuudessa ja lisäksi noin kolme vuotta jatkuneesta keramiikkaharrastuksesta. Haastattelut ovat puolistrukturoituja, vapaamuotoisen keskustelun kaltaisia hetkiä yhdentoista eri keraamikon ja yhden keramiikan myyjän kanssa. Haastattelin keraamikkoja kesä-lokakuussa vuonna 2017 sekä toukokuussa 2018. Suurin osa keraamikoista toimii Helsingissä, mutta tein haastatteluja myös Espoossa, Porvoossa, Punkaharjulla, Klaukkalassa, Jokelassa ja Fiskarsissa. Yksi haastattelu tehtiin puhelimitse. Haastattelut vaihtelivat pituudeltaan tunnista kahteen ja puoleen tuntiin. Haastattelujen lisäksi pääsin tekemään osallistuvaa havainnointia neljän keraamikon luo. Alunperin suunnittelin tekeväni osallistuvaa havainnointia niin pitkään kuin mahdollista, esimerkiksi muutamien kuukausien ajan. Ajatukseni osoittautui kuitenkin hankalasti toteutettavaksi eikä välttämättä edes olennaiseksi aineistoni kannalta. Vaikka otankin huomioon omia kokemuksiani keramiikan parissa, en keskity tutkimuksessani esimerkiksi

autoetnografisesti¹ oman oppimisprosessin analyysiin. Kahden keraamikon luona pääsin osallistumaan esineiden tekemiseen muutaman päivän ajaksi. Tämän lisäksi pääsin kahden keraamikon luona osallistumaan tekemiseen auttamalla muissa työhuoneella tapahtuvissa asioissa, kuten kurssin pitämisessä ja yleisessä järjestämisessä. Osittain lasken myös oman harrastukseni osaksi kenttätöitä. Olen ymmärtänyt oman tekemisen kautta, että henkilökohtainen suhde materiaaliin sekä “oma näkemys” ovat olennaisia osia keramiikan tekemistä, ja siten keraamisten esineiden olemista. Tämä kävi ilmi myös osallistuvan havainnoinnin kautta. Osallistuessani keraamikkojen kanssa esineiden tekemiseen, tunsin usein olevani kolmas pyörä keraamikon ja esineen välissä. Esineen tekemisen voisi tulkita olevan kommunikaatiota keraamikon ja materiaalin välillä, ja siten aina ainutlaatuista ja hankalasti jäljiteltävää. Keraamikit pyrkivät toteuttamaan omassa työssään jotain, mitä kutsutaan “omaksi ilmaisuksi”: siis löytämään persoonallisen, eli muiden tavoista poikkeavan, tavan valmistaa esineitä, joka on sittemmin havaittavissa itse esineen muodosta. Muun muassa tämän vuoksi useat keraamikit haluavatkin tehdä esineet itse, eikä haastateltavistani kukaan yhtä poikkeusta lukuun ottamatta palkkaa harjoittelijoita. Olen siten erittäin kiitollinen niille keraamikoille, jotka toivottivat minut tervetulleeksi osallistumaan tekemiseen muutaman päivän ajaksi.

¹ Autoetnografia määritellään usein tutkimukseksi, jonka kohteena on kirjoittajan oma kokemus (Gould & Uusihakala 2016: 18).



Karoliinan lasitekokeiluja.²

“Tutkimus on käsityötä, jonka oppiminen vaatii paljon harjoitusta”, toteaa antropologi H. Russell Bernard (2011: 12, 289). Omassa tutkimuksessani olen harjoitellut käsityön tekemistä kahdella eri tasolla. Toisaalta tutkimuksen tekemistä, toisaalta tutkimukseni kohteen, eli keramiikan, tekemistä. Tutkimuskohteeseeni lukeutuvat niin informanttini, eli keraamikot, keraamiset esineet, kenttätöyöaineistoni että tämän hetkinen yhteiskunnallinen konteksti. Toisaalta olen myös itse osa tutkimuskohdettani. Antropologi Henni Alavan (2016) mukaan rajanveto tutkijan ja tutkimuksen kohteen välillä on vaikeaa:

“Lopulta voimme oikeastaan todeta, että mielikuva rajasta on itse asiassa harhaanjohtava, sillä kaikki etnografinen tieto tuotetaan suhteessa: suhteessa tutkijan ja informanttien, tutkijan ja tutkitun yhteiskunnan sekä tutkijan ja tämän aineiston välillä.” (Henni Alava 2016: 139)

² Kaikki tutkielmassa käytetyt valokuvat ovat kirjoittajan omia.

Tällöin tutkijan ja tutkittavan välille ei jää rajaa tai eroa, vaan suhde ja vuorovaikutus. Kaikki etnografisesti tuotettu tieto on tämän vuorovaikutuksen tulosta (2016: 139). Myös omaa tutkimustani määrittelee vahvasti suhteeni tutkimukseni kohteeseen. Kehitysmatutkija Jeremy Gouldin mukaan “etnografinen raportti on perimmiltään informanttien omien representaatioiden representaatioita”. Tutkija tulkitsee informanttien subjektiivisia kokemuksia ja suodattaa ne samalla oman subjektiivisen kokemuksen kautta. (2016: 16.) Oman aseman tiedostaminen on siis etnografista tutkimusta tehdessä olennaista. Feministisen kritiikin parissa puhutaan tutkijan *positiosta* (esim. Haraway 1991): tutkijan henkilökohtaiset ominaisuudet sekä esimerkiksi luokkatausta, koulutus, etnisyys, sukupuoli ja kasvatus vaikuttavat tämän positioon ja siten tämän tekemisiin havaintoihin ja tiedon rakentumiseen (emt. 2016: 24). Oma asemaani kentällä kuvaa suhteellisen hyvin Paul Rabinowin ja George E. Marcusin (2008) episteemisen kumppanuuden määritelmä. Siinä missä tutkijan ja tutkittavien suhdetta määritteli ennen usein epätasainen valtasuhde, nykyään tutkija tekee kenttätöitä yhä useammin sellaisten ihmisten keskuudessa, joilla on joko saman verran tai enemmän valtaa. “Tutkijalla ja tutkittavalla saattaa olla samanlainen yhteiskunnallinen asema, yhteiskuntaluokka, etninen tausta, koulutus ja mahdollisesti poliittinen ideologiakin. Tämä tekee mahdolliseksi ‘episteemisen kumppanuuden’, jossa tutkija ja tutkittava jakavat ajatuksia, näkemyksiä ja ymmärrystä maailmasta”. (2008: 43–44.)

Haastateltavat

Kutsun tässä tutkielmassa informanttejani keraamikoiksi, vaikka jokainen ei itse luokitellut itseään kyseisen termin alle. Suurin osa informanteistani kutsui itseään keraamikoksi, mutta muutama käytti mieluummin esimerkiksi keramiikkataiteilijan, taiteilijan tai käsityöläisen titteliä. Informanttini Leena, jolla ei haastatteluhetkellä ollut keraamikon muodollista pätevyyttä, ei halunnut määritellä itseään keraamikoksi, vaan kutsui itseään visuaalisen suunnittelijan nimikkeellä. Koulutuksella³ vaikuttikin olevan suuri vaikutus siihen, millä

³ Haastattelemillani keraamikoilla on hieman erilaisia koulutustaustoja. Osa on kouluttautunut muotoilijaksi, osa keraamikoksi, osa taiteilijaksi ja muutamalla ei ollut alaan liittyvää muodollista koulutusta.

nimikkeellä informanttini halusivat itseään kutsua. Toisaalta informanttini Sami nosti esiin, että myös tilanne ja konteksti vaikuttavat siihen, miten hän määrittelee itsensä muille:

“Jos oon käsityöläismessuilla, mä oon käsityöläinen, jos pidän näyttelyn, mä oon taiteilija jne. Oon keramiikkamuotoilija, sellainen yleispätevin.” (Sami, 9.8.2017)

Koen kuitenkin, että nimikkeenä sana keraamikko kuvaa aika hyvin kaikkia informanttejani, sillä he työskentelevät ensisijaisesti keramiikan parissa. Käytän nimikettä ensisijaisesti käytännöllisistä syistä, ja pyydänkin siis lukijaa muistamaan, etteivät informanttini välttämättä itse kuvailisi itseään kyseisellä sanalla. Informanttini toteuttavat työtään kukin omalla tavallaan. Osa dreijaa esineitä, osa valmistaa esineitä valamalla, osa rakentaa esineet käsin kipsimuotteja käyttämällä ja jotkut rakentavat teoksia kokonaan käsin. Useat käyttävät työssään monia eri tekniikoita, mutta ovat erikoistuneet niistä yhteen tai kahteen. Yksi informanteistani tekee ainoastaan taidetta, muut keskittyvät käyttöesineiden, kuten astioiden valmistamiseen, mutta tekevät myös toisinaan taidetta. Haastateltavat valikoituivat mukaan sijainnin, suositusten ja suostuvuuden perusteella: pyysin haastattelua ihmisiltä, joiden tiesin valmistavan keraamisia esineitä jossain määrin ammattimaisesti, ja joiden luokse pääsin matkustamaan. Suurin osa pyytämistäni haastateltavista suostui haastatteluun. Haastattelujen edetessä pyysin haastateltaviltani myös suosituksia uusien haastateltavien löytämiseksi. Etsin haastateltavia myös esimerkiksi sosiaalisesta mediasta sekä keraamisia esineitä myyvistä gallerioista tai myymälöistä. En tarkoituksella rajannut haastateltavia ihmisiä sen perusteella, kutsuvatko he itseään taiteilijoiksi vai esimerkiksi keraamikoiksi, tai valmistavatko he taiteeksi luokiteltuja esineitä vai käyttöesineiksi luokiteltavia esineitä. Halusin välttää perinteisten ennakkojaotteluiden tekemistä ja tutkia samalla nouseeko aineistostani tämän myötä kysymyksiä liittyen esimerkiksi taiteen, muotoilun ja käsityön suhteeseen.

Haastattelujen edetessä huomasin, että haastateltavat olivat erittäin kiinnostuneita kuulemaan, mitä muut haastateltavat ovat puhuneet. Huomasin myös, että esimerkiksi

toisten haastateltavien toimeentulosta saattoi olla sellaisia mielikuvia, jotka eivät välttämättä pitäneet paikkaansa. Nämä havainnot herättivät mielessäni kysymyksen siitä, kuinka paljon tietoa ja ajatuksia keraamikot vaihtavat keskenään. Toisaalta moni haastateltava korosti myös sitä, kuinka mukavaa on jakaa tietoa ja oivalluksia muiden keraamikkojen kesken. Jokaisella on oma osaamisalueensa, joten moni haastateltava koki, että he voivat myös kysyä muilta neuvoa. “Keraamikot tuntee toisensa yleensä tuotteiden kautta. Tai sit jonkun taidon kautta. ‘Ai niin, se on se superdreijari.’ Mut tunnetaan tästä valuosaamisesta”, informanttini Sami kuvaili tilannetta. Yksi haastateltava toivoi avoimempaa keskustelua keraamikkojen välille:

“Kaikki ovat niin hienovaraisia ja pelkäävät loukkaavansa [...] Mutta me ollaan sokeita, ihminen on sokea omille heikkouksilleen [...] Se olis hirveen hyvä että esittää kysymyksiä, ‘miksi teet noin?’, sitten voi ruveta miettimään itse [...] Mä kaipaen semmoista, kollegojen välille.” (Åsa, 6.5.2018)

Melkein kaikki keraamikot halusivat esiintyä tutkielmassa omilla nimillään. Kaksi halusi jäädä anonymieiksi, luultavasti siksi että keraamikkojen piirit ovat Suomessa pienet. Pohdin alkuun käytäntö nimiä ollenkaan, mutta huomasin menettäväni silloin mahdollisuuden yksityiskohtaisempaan kuvailuun, joka mielestäni rikastuttaa analyysiä. Kiinnitän erityistä huomiota siihen, etten vahingossa esitä ketään sellaisessa valossa, josta voisi koitua heille haittaa. Herkät kysymykset liittyvät luultavasti toimeentuloon. Keraamikon on nykyään erittäin vaikeaa elättää itsensä vain esineitä tuottamalla. Tästä kertoo jo yksinkertaisesti se, että haastattelemistani keraamikoista melkein kaikki tekevät esineiden valmistamisen lisäksi muita töitä, kuten esimerkiksi opetustyötä. Moni nauttii opettamisesta tai muiden töiden tekemisestä, mutta melkein jokainen nosti esiin hankaluuden elättää itsensä esineiden tuottamisella. “Se on vastoin kaikkea järkevyyttä. Jos teet astioita käsin, ei se joka niitä tekee välttämättä pärjää”, kuvaili yksi haastateltavista tilannetta. Haastattelemieni keraamikkojen työtilanne on siis tällä hetkellä suhteellisen

epävarma. Tarkastelen seuraavassa alaluvussa, mistä epävarmuus johtuu ja mikä on sen laajempi yhteiskunnallinen konteksti.

Tutkielman konteksti

“Täällä on vedetty keramiikkaa alas ihan tietoisesti [viime vuosina], vaikka meillä on ollut aina vahva se perinne ja koulutus. Mutta nyt jotenkin tuntuu että on uudessa nousussa, ryhmät on ihan täynnä, siellä on jonot, tuntuu semmonen uus aika.” (Sami, 9.8.2017)

“Mä oon muodissa taas. Toisaalta ollut ihan tervettä käydä se pohja läpi. Keramiikassa kävi sillä tavalla että aikoinaan kun Ikeat tuli, se tuotanto oli ihan kauheaa.” (Eva, 23.8.2017)

Juuri nyt keramiikka kiinnostaa, siitä olivat samaa mieltä melkein kaikki haastatteleman keraamikot. Toisaalta useat nostivat esiin myös huolensa ammattitaidon katoamisesta: suomalaista keramiikkakenttää hallinnut Arabia siirsi tuotannon Thaimaahan kevättalvella 2016, eli vain muutama vuosi sitten, ja samoihin aikoihin lopetettiin keramiikka- ja lasitaiteen linja Aalto-yliopistossa vuonna 2014. Samana vuonna toinenkin huomattava keramiikan opetusta tarjoava taho, Kuopion muotoiluakatemia, lopetti keramiikan koulutusohjelman. Keramiikan ja lasitaiteen asema oli heikentynyt yliopistossa huomattavasti jo kymmenen vuotta aiemmin, kun Taideteollisen korkeakoulun (nyk. Aalto-yliopisto) uudistuksen myötä keramiikkataiteesta pystyi suorittamaan enää kandidaatintutkinnon (Veräjänkorva 2007: 10). “Ammatillinen keramiikka loppui Suomessa suunnilleen vuonna 2005”, totesi yksi haastatteleistani keraamikoista. Keramiikka kuitenkin kiinnostaa ihmisiä, ja useiden keraamikkojen mielestä kiinnostus on koko ajan kasvussa. Sami viittaa kommentissaan *uuteen aikaan*, josta kertoo ihmisten kiinnostuksen kasvu: hänen opettamansa kurssit työväenopistolla ovat täynnä, ja kursseille on jopa pitkät jonot. Eva toteaa hillitymmin: *mä oon muodissa taas*. Hän viittaa kommentissaan samalla myös aikaan, jolloin keramiikka oli viimeksi muodissa – Suomeen, jossa koulutettiin keraamikkoja korkeakoulutasolla ja Arabian taideosasto tarjosi

keraamikoille ihanteelliset työolot (Kumela 2004: 22). Aikojen välissä on *se pohja*, joka tarkoittaa Evalle valmistumista ammattiin, jonka työmahdollisuudet ja siten tulevaisuudennäkymät olivat olemattomat.

“Äiti on ollut Arabiassa oppaana ja kuvittelin että se on mun työpaikka. Kun valmistuin, Arabialla ei otettu mihinkään työhön. [...] Oli lama kun valmistuin, ja tuli häpeä omasta ammatista. Kirjoitin seinälleni ‘tarve’ ja mietin, voinko tehdä mitään mille on enemmän tarvetta kun mun taiteentekemistarve. Aloin tehdä hapatusruukkuja.” (Eva, 23.8.2017)

Eva alkoi valmistaa hapatusruukkuja työkseen ja saavutti laajaa näkyvyyttä aloittaessaan tuotannon 90-luvun alussa. Hän työskenteli päätoimisena keraamikkona ja alkoi suomalaisen punasaveen tutustuttuaan kehittää tuotteita, joihin huokoinen punasavi sopisi parhaiten. Hän matkusti Kiinaan, kierteli keramiikkatehtaita ja haki sopivaa laajentaakseen tuotantoaan. Kiinassa Evaan iski kuitenkin tavara-ahdistus – keraamisia esineitä tuotettiin valtavia määriä tarpeesta tai ympäristöstä välittämättä. Palattuaan Suomeen hän lopetti melkein kokonaan keramiikan teon ja meni muihin töihin. Keramiikkaa hän valmistaa nykyään sivutoimisesti, mutta haluaa pitää esineiden hinnan sellaisena, että esineiden valmistamisesta voisi saada elantonsa.

“En minä mene mihinkään design-markettiin, kun ammattikeraamikot myy omakustannehinnalla. Minua ahdistaa kauheasti se ajatus, että myydään alihintaan kun halutaan niin kauheasti vaan tehdä. Tulisi käyttää luovuutta ja kehittää tuotteita, joita asiakkaat haluavat. Ihan niinkuin muissakin ammateissa.” (Eva, 23.8.2017)

Informanteistani muutama kertoi saavansa elantonsa ainoastaan esineiden valmistamisesta. Suurin osa kuitenkin opettaa keramiikan tekemistä itsenäisen työskentelyn ohessa esimerkiksi kansalaisopistoissa.

“Kukaan ei oikein kunnolla elätä itseään keramiikalla, ajoittain me saadaan tuloa. Lähes kaikki keraamikot opettaa, ja mun kohdalla mä tykkään opettamisesta yli kaiken – tää on sellasta yksinäistä, mutta siellä saan puhua. Se on mun yks voimavara.” (Sami, 9.8.2017)

Moni haastateltava nosti esiin, että opettaminen tarjoaa heille mukavaa vastapainoa yksinäiselle luomiselle ja esineiden valmistamiselle. Valtion muotoilutoimikunnan teettämän selvityksen (Veräjänkorva 2007) mukaan lähes kukaan taidekäsityöläisistä (TAIKO ry:n ja Taiteilijat O ry:n jäsenistä) ei pysty elättämään itseään tai perhettään taiteen tai taidekäsityön tekemisellä. Jotkut kertoivat elättävänsä itsensä työllään satunnaisesti, toisilla tilanteeseen auttoi taiteilija-apuraha ja monet tekivät muita töitä kuten opetustöitä (2007: 69). Selvityksessä todetaan myös, ettei esimerkiksi keraamikoille ja lasitaiteilijoille ole Suomessa juurikaan teollisuuden tarjoamia työpaikkoja (2007: 73). Koulutus ja teollisuuden tarjoamat työpaikat ovat siis melko lailla keramiikan osalta hävinneet Suomesta. Informanttini Åsan mukaan keramiikan asema on huomattavasti parempi Englannissa ja Ruotsissa, joissa on keräilijöitä kuin Suomessa, jossa taide-esineitä ei ole välttämättä kannattavaa valmistaa.

“Koska niistä tulee niin kalliita, että suomalainen ei halua ostaa. Ne [kuluttajat] ostaa muumimukit, jotka on tehty Thaimaassa.” (Åsa, 6.5.2018)

Åsan mukaan suomalaisissa huutokaupoissa keramiikkaa ei edelleenkään arvosteta paljoa. Eniten arvostetaan “edelleen niitä samoja Rut Brykiä ja Birger Kaipiaista”, eivätkä uudet tekijät pääse helpolla esille. Tämän lisäksi naistaiteilijat, jotka ovat tehneet pitkän uran keramiikan parissa, eivät pääse yhtä hyvin esiin kuin miehet:

“Kyllä Tapio Wirkkalasta, kun hän oli 70-vuotias, otettiin lähikuvia piippu suussa [...] ja käytettiin markkinoinnissa. Mutta kuka käyttää 70-vuotiaasta naisesta lähikuvia markkinointiin? Naisten pitää olla nuoria ja hoikkia. Koska se liitetään tuotteeseen se

tekijä [...] Jos tekijä on vanha nainen, se on ihan eri juttu kuin jos tekijä on ‘viisas vanha filosofi’.” (Åsa, 6.5.2018)

Suomalaisesta keramiikasta ja keraamikoista ei ole kirjoitettu läheskään yhtä paljon kuin esimerkiksi kuvanveistäjistä, arkkitehdeistä tai maalareista, toteaa suomalaista taidekeramiikkaa kartoittavan kokoelmateoksen toimittanut Åsa Hellman (2004). Hellmanin mukaan savi on Suomessa “unohdettujen taiteilijoiden materiaali”, ja keramiikkataide matalamman statuksen taidetta paljolti siksi, että suomalaiset keraamikot ovat olleet perinteisesti enimmäkseen naisia (2004: 7–8). Suomen keramiikkaperinteet ovat myös huomattavan niukat muiden Euroopan maiden keraamiseen kansantaiteeseen verrattuna. Kotiseutumuseoista löytyy hienosti toteutettuja puu- ja tekstiilitöitä, mutta vain vähän keramiikkaa (2004: 49). Suomalaisesta keramiikasta puhuttaessa on mainittava Arabia, joka hallitsi keramiikkamarkkinoita jo 20-luvulla, ja josta kasvoi seuraavalla vuosikymmenellä Euroopan suurin posliinitehdas (Kovanen 2009: 23). Samaan aikaan Arabian menestyksen kanssa itsenäisten pajakeraamikkojen olot olivat tukalat: savet ja lasitteet tuli ostaa itse ulkomailta tai hakea lähimmältä maahantuojalta Tukholmasta, ja useat valmistivat esineitä kotonaan tai asunnon kellarihuoneistossa (Hellman 2004: 50). 80-luvulla keramiikan valmistus levisi kuitenkin “räjähdysmäisesti”, ja paljon pienyrityksiä syntyi ympäri Suomea, joista moni joutui kuitenkin lakkauttamaan toimintansa 90-luvun laman myötä (Hortling 2004: 59). On vaikea arvioida, kuinka monta keramiikan parissa työskentelevää ihmistä Suomessa nykyään on. Vuonna 2006 TAIKO ry:n jäsenistä puolet tekivät töitä keramiikan parissa, eli heitä oli noin 160 ihmistä. Kaikki eivät kuitenkaan määritelleet itseään keraamikoksi, vaan osa identifioituu esimerkiksi taiteilijaksi, muotoilijaksi tai taidekäsityöläiseksi (Veräjänkorva 2007: 24–25).

Vaikka keramiikka-alan koulutus ja teollisuuden työpaikat ovat viime vuosina pitkälti kadonneet, yleisön kiinnostus keramiikkaa kohtaan nousee. Näin ei tapahdu ainoastaan Suomessa vaan myös muualla Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Australiassa. Suosioon ovat kiinnittäneet huomiota keraamikkojen itsensä lisäksi valtamediat, joissa on hehkutettu

keramiikan nousua⁴. *The Guardianin* jutussa “Top of the pots: the smashing rise of ceramics” (Fleming 2018) ihmetellään keramiikkabuumia, joka ravistelee Ison-Britannian taidehuutokauppoja. Brittiläisen keraamikon Hans Coperin työ myytiin juuri 381 000 punnan hintaan, vaikka sama työ vaihtoi 70-luvulla omistajaa 250 punnalla. Merkittävien studiokeraamikkojen, kuten Bernard Leachin, Hans Coperin ja Lucie Rien, kuolemat 70–90-luvuilla ovat merkinneet erään aikakauden loppua – ja samaan aikaan keramiikan hintojen nousua huutokaupoissa (Cooper 2000: 316). Hinnat ovat 2000-luvulla olleet jatkuvassa nousussa, ja on avattu uusia gallerioita, jotka esittelevät sekä tunnustettujen keraamikkojen töitä että uusien ja lupaavien tekijöiden keramiikkaa (emt.: 316). Suomalaisissa museoissa ja gallerioissa on viime vuosina järjestetty joitakin suuria keramiikkanäyttelyitä, kuten esimerkiksi (juurikin Åsan mainitseman) Rut Brykin näyttely Espoon modernin taiteen museossa EMMAssa. Myös Fiskarsissa on meneillään huomattava hanke kokonaan uuden keramiikkaan erikoistuneen museon perustamiseksi ja rakennuttamiseksi. Hanketta luotsaa keraamikko Karin Widnäs. Nykyaikaisen museo Kiasmassa oli esillä englantilaisen nykyaikaisen taiteilijan ja keraamikon Grayson Perryn näyttely, joka koostuu muun muassa keraamisista esineistä. Perry kertoo *Helsingin Sanomien* haastattelussa valinneensa aikoinaan keramiikan materiaaliksi, koska “keramiikka oli alun perin niin epämuodokas valinta, että se oli jopa kapinallista” (Mäcklin 2018). Nyt kuitenkin taidemaailma on ottanut keramiikan omakseen, julistaa *The New York Times* (Guadagnino 2018). Aiemmin alhaiseksi materiaaliksi luokiteltu savi ihastuttaa nyt inhimillisyydellään ja taktiilisuuksellaan, jopa *rajulla analogisuudellaan*, joka on vastalääke digitaaliseen, analyttiseen ja näytön tuijottamiseen perustuvaan elämäntapaan (Fleming 2018, Guadagnino 2018).

“Kun esineen kautta tuntee yhteyden sen tekijään, siinä ilossa on jotain yksinkertaista ja inhimillistä. Kun esine on tehty käsin, voit pidellä sitä tai kuvitella piteleväsi sitä, tai käyttää sitä, ja kätesi ovat siinä missä heidän [tekijöiden] kätensä olivat. Ihmiset rakastavat tällaista välittömyyttä. Ja he haluavat tietää miten esineet on tehty – meiltä

⁴ Esimerkiksi: Fleming (2018), Guadagnino (2018), Mäcklin (2018).

kysytään sitä koko ajan. Tekniikat, materiaalit ja prosessi kiinnostavat ihmisiä.” (Fleming 2018, oma suomennos)

Keramiikan suosion voisi siis sanoa viime vuosina kasvaneen. Kuitenkin haastattelemieni keraamikkojen kokemus on se, että keramiikkaa tekemällä on erittäin vaikeaa elättää itseään: esineen myynnistä saatu hinta ei välttämättä kata sen tekemiseen menneitä kuluja, saati tuota tekijälleen palkkaa. Keraamikkojen kokemus on osa laajaa ilmiötä, jossa esineitä ei ole taloudellisesti kannattavaa tuottaa paikallisesti, vaan tuotanto on pitkälti siirretty ulkomaille. Myös käsityöksi luokitellun tekemisen parissa kyseinen ilmiö on olemassa: länsimaiset muotoilijat suunnittelevat tuotteita, jotka valmistetaan käsityömenetelmin halvemman työvoiman maissa. Tämän kehityksen myötä myös keramiikka-alan koulutus on lopetettu Suomesta melkein kokonaan. Haastattelemiani keraamikkoja koulutuksen katoaminen huolestuttaa, sillä osaamisen häviämisen myötä myös arvostus heidän ammattitaitoaan kohtaan vähenee. Tässä kontekstissa keramiikan ja käsityön suosion nousu vaikuttaa ristiriitaiselta: käsityön arvoa perustellaan käsityön inhimillisyydellä ja tekijän asemalla, mutta samaan aikaan kyseinen arvostus ei konkretisoidu esimerkiksi tekijöiden toimeentulon muodossa. Nämä huomiot vievät kohti kysymyksiä käsityön ja käsityönä valmistetun esineen suhteesta arvoon. Seuraavassa luvussa tarkastelen keramiikkaa ja käsityötä osana antropologista tutkimusperinnettä ja lisäksi kysyn, miten tekemistä ja arvoa voi tarkastella teoreettisesti.

3. Keramiikka antropologisena tutkimuskohteena

Ihmisten tekemiä esineitä on antropologian alalla tutkittu 1800-luvulta lähtien. Siinä mielessä asetun tämän tutkielman myötä osaksi pitkää perinnettä. Samaan aikaan materiaalisen maailman tutkimus on antropologian alalla kuitenkin selkeästi painottunut tiettyihin näkökulmiin ja tietyn tyyppisiin tutkimuskohteisiin. Alfred Gell (2000 [1992]) uskoo, ettei kyse ole ainakaan tutkimusaiheiden vaihtuvista trendeistä, “ikään kuin antropologit olisivat kollektiivisesti päättäneet käyttää enemmän aikaa serkusavioliittojen

tutkimukselle kuin matoille, astioille ja kaiverruksille”, vaan kyse on ennemmin tietyistä tutkimusta ohjanneista, antropologien omista, kulttuurisidonnaisista asenteista (emt. 465). Keramiikkaa, käsityötä ja taidetta (suhteessa länsimaiseen taiteeseen) on tutkittu erityisesti ei-länsimaisessa kontekstissa, osana “ei-modernia” yhteiskuntaa. Myöskään suomalaisia keramiikan tekijöitä ei tietääkseni ole antropologian alalla tutkittu meidän tämänhetkisessä yhteiskunnallisessa kontekstissamme. Siinä mielessä asetun tutkielmani myötä osaksi uutta, kenties kasvavaa perinnettä, jossa käsityötä tutkitaan osana jälkiteollista, länsimaiseksikin luokiteltavaa maailmaa.

Keramiikka ja käsityö antropologisessa tutkimuksessa

Suuri osa keramiikkaa käsittelevästä antropologisesta kirjallisuudesta lähestyy näkökulmassaan arkeologiaa: esineitä tarkastellaan ja luokitellaan erilaisten teknisten prosessien, funktioiden, ulkonäön ja sijainnin perusteella. Tästä näkökulmasta keramiikkaa ja yleisemmin materiaalista kulttuuria on tutkittu jo evolutionistisen antropologian näkökulmasta 1800-luvun puolella ja 1900-luvun alussa (esim. Tylor 1871; Frazer 1900). Tällöin esineitä, kuten astioita, keihäitä, kilpiä ja veitsiä, dokumentoitiin ja kategorisoitiin ei-eurooppalaisten ja ei-länsimaisten kulttuurien piiristä, tarkoituksena ymmärtää sitä kautta ihmisen kehityshistoriaa. Ymmärryksen sijaan tuloksena oli ei-länsimaisten kulttuurien marginalisointi ja asettaminen kulttuurien hierarkiassa alimmaiseksi. Vaikka muiden ja meidän välille syntyvä hierarkkinen asetelma alkoi herättää kritiikkiä ja epäilyksiä, materiaalsen kulttuurin tutkimuksesta ei vielä kehitetty omaa antropologista tutkimusalaansa, vaan esineitä käytettiin täydentämään ja kuvittamaan muuta tutkimusta. (Woodward 2007: 17–19.) Franz Boasin myötä materiaalsen kulttuurin tutkimuksesta tuli kriittisempää, mutta edelleen käsityöesineiden nähtiin olevan osa maailmaa, joka katoaisi “modernin” elämäntavan myötä (Wilkinson-Weber & DeNicola 2016: 2).

Nykyisessä yhteiskuntatutkimuksessa käsityön nähdään päinvastoin olevan merkityksellinen osa tämän hetken yhteiskuntaa (esim. Adamson 2007, 2010, 2013; Sennett 2008; Alfondy 2007). Käsityötä ja keramiikkaa on käsitelty viime aikaisessa antropologisessa tutkimuksessa esimerkiksi kehollisten kokemusten ja tekemisen

näkökulmista (esim. Hardy 2004; Marchand 2010; Alberti 2014; Ingold 2014; DeNicola 2016), käsityöläisyyden ja työn näkökulmista (esim. Marchand 2010; Cant 2016; Gowlland 2016), arvon muodostuksen näkökulmasta (esim. Grimes & Milgram 2000; Herzfeld 2004; Cavanaugh & Shankar 2014; Moeran 2014; Mascia-Lees 2016) sekä identiteetin ja toimijuuden näkökulmista (esim. Kondo 1990; Greenough 1995; Terrio 2000; Herzfeld 2004; Venkatesan 2009; Wilkinson-Weber & DeNicola 2016; Mohsini 2016; Naji 2016). Antropologisessa tutkimuksessa käsityöllä on ollut perinteisesti myös merkittävä rooli keskusteluissa, jotka koskevat länsimaisen ja ei-länsimaisen taiteen rajoja ja esimerkiksi turisteille suunnattuja käsityö- ja taide-esineitä (esim. Graburn 1976, 1984; Spooner 1986; Price 1989; Cohodas 1999; Phillips & Steiner 1999; Phillips 2006; Steiner 2006; Field 2008). Nämä erilaiset näkökulmat menevät myös keskenään limittäin ja liittyvät toisiinsa, kuten myös tässä tutkielmassa. Yleistäen voisi todeta, että käsityötä on tutkittu antropologian parissa erityisesti ei-länsimaisissa konteksteissa. Antropologi Susan Terrio (2000) mukaan käsityötuotannon taloudellisia ja sosiokulttuurisia ulottuvuuksia on antropologian alalla tutkittu suhteellisen vähän myöhäiskapitalistisessa kontekstissa, vaikka kuluttamiseen liittyvää tutkimusta on olemassa erittäin paljon⁵. Käsityön tutkimuksessa on keskitytty erityisesti ei-teollistuneisiin yhteiskuntiin sekä globaalin markkinan vaikutuksiin ”kehittyvässä maailmassa”. (2000: 9.) Poikkeuksia ovat Terrio mukaan esimerkiksi kreikkalaisia käsityöläisiä tutkinut Michael Herzfeld (1995, 2004), sekä japanilaista käsityötä tutkineet Dorinne Kondo (1990) ja Brian Moeran (1984, 1997). Oman näkemykseni mukaan tilanne on hieman muuttunut 2000-luvulla, jolloin on ilmestynyt useita antropologisia tutkimuksia, joissa käsityötä tarkastellaan teollistuneen yhteiskunnan kontekstissa⁶. Voisi kuitenkin todeta, että käsityötä länsimaisessa ja jälkiteollisessa kontekstissa tarkastelevalle tutkimukselle on tarvetta.

Osallistun tutkielmani myötä erityisesti tekemistä ja arvoa käsitteleviin antropologisiin keskusteluihin. Tarkastelen keramiikan tekemistä Tim Ingoldia (2013) mukaillen prosessina, joka on vuorovaikutteinen, jatkuva ja altis monenlaisille muuttujille. Esineen

⁵ Esimerkiksi Appadurai (1986), Bourdieu (1984), Douglas & Isherwood (1979), Miller (1987, 1995, 1997), Sahlins (1976).

⁶ Esimerkiksi Terrio (2000), Hardy (2004), Ingold (2014), Marchand (2015), Gowlland (2016), Naji (2016).

olemassaolo näyttäytyy liikkuvana ja jatkuvana prosessina, ja mikä olennaisempaa oman tutkimukseni kannalta, esineen tekijät näyttäytyvät toimijoina, jotka käyvät jatkuvaa neuvottelua materiaalsen todellisuuden ja myös materiaalsien rajoitteiden kanssa. Tekemistä ja kehollisia kokemuksia tarkastelevissa antropologisissa tutkimuksissa käsityön tekeminen näyttäytyy toimintana, joka muokkaa sekä materiaalista maailmaa että ihmistä itseään (ks. Hallam & Ingold 2014; Hardy 2004; Ingold 2000, 2013; Naji 2016). Michele Hardyn (2004) mukaan se tapa, jolla olemme yhteydessä maailmaan, muovaa näkökulmaamme maailmasta, eli toisin sanoen “se *mitä* me tiedämme riippuu siitä *miten* me tiedämme” (emt. 176). Materiaalien jatkuvan muokkaamisen myötä tekijät eivät ainoastaan opi tiettyjä taitoja, vaan muokkaavat samalla tunteitaan, ajatuksiaan, uskomuksiaan ja moraaliaan, esittää ranskalaisia luomuviljelijöitä ja marokkolaisia matonkutojia tutkinut Myriem Naji (2016):

“Väitän, että raskas ja fyysinen työ muokkaa käsityöläisten tietämystä ja vahvistaa heidän ideoitaan ja uskoa. Materiaalien ja ruumiillisten voimien käsittelyn myötä he rakentavat arvoja. Tekeminen vahvistaa käsityöläisen periaatteita, silloin kun se ei riko niitä.”
(Myriem Naji 2016: 162, oma suomennos)

Naji puhuu moraalista minuudesta (*moral self*), joka rakentuu tekemisen myötä, ja ottaa siten mallia Foucaultin tunnetusta käsitteestä itseä muokkaavista teknologioista (*technologies of the self*), joiden myötä minuus rakentuu (2016: 154). Najin ja Hardyn tapaan näen tekemisen toimintana, joka voi tuottaa tekijälleen kokemuksen kiinnittymisestä tiettyihin arvoihin tai periaatteisiin. Siten tekemisen voisi tulkita osallistuvan tietynlaisen identiteetin rakentamiseen. Tässä tutkielmassa en keskity niinkään siihen, kuinka tekeminen rakentaa identiteettiä, vaan keskityn tutkimaan merkitykselliseksi koetun tekemisen luonnetta. Tarkastelen kyseistä merkityksellisyyttä tekemisen ja tuotannon välisen käsitteellisen kahtiajaon kautta, joka toistui informanttieni puheessa. Rajat tekemisen ja tuotannon välillä ovat häilyviä, mutta nähdäkseni ratkaisevat erot liittyvät kysymyksiin tekijän vapaudesta ja toimijuudesta. Tim Ingold korostaa käsityön tekemisen vaikutusta ihmisen asemaan tuotantoprosessissa. Siirtyminen käsityöstä mekaaniseen

tuotantoon tarkoittaa ihmisen siirtämistä tekoprosessin keskiöstä sen reunamille, ei niinkään siirtymistä yksinkertaisesta kompleksisempaan – toisin kuin nostalgisoivassa ja käsityötä ihannoivassa puheessa usein toistetaan (2000: 289).

“Käsityö ei ollut mikään staattinen ja vallitseva tila, jota vasten teollisuus ilmaantui. Päinvastoin, molemmat luotiin rinnakkain, ja molemmat saivat määritelmänsä jatkuvan vastakkainasettelun kautta.” (Glenn Adamson 2013: xiii, oma suomennos)

Taideteoreetikko Glenn Adamsonin yllä oleva väite haastaa yleisen ajatuksen siitä, että käsityö on jotain ikuista, joka on ihmisten myötä ollut aina olemassa. Käsityön onkin usein antropologisessa tutkimuksessa tulkittu olevan massatuotannon ja teollistumisen synnyttämä idea, jota ei siis edes olisi olemassa ilman kyseisiä tuotannon muotoja (esim. Spooner 1986; Marchand 2015). Antropologi Trevor Marchandin mukaan käsityön kiehtovuus sijaitsee nimenomaan käsityön edustaman tuotantotavan poliittisissa ulottuvuuksissa. Marchandin mukaan käsityö tarkoittaa kuluttajalle ekologista valintaa, ja tekijälle parempaa yhteyttä omaan elinkeinoon: käsityö luo yhteyden niin tekijän ja materiaalin välille, kuin tekijän ja työkalujen välille. Tämän lisäksi yhteys voisi syntyä Marchandin mukaan “toivottavasti myös tekijän ja markkinoiden välille, ehkä jopa myös tekijän ja tämän elinympäristön välille.” Marxilaisittain ilmaistuna käsityö voi siis haastaa yksilön vieraantumisen, johon kapitalistinen yhteiskuntajärjestelmä johtaa⁷. (Marchand 2015.) Sosiologi Richard Sennett näkee Marchandin tapaan käsityöläisyyden toimintana, jossa työntekijällä on mahdollisuus eettiseen elämään kapitalistisen yhteiskunnan puitteissa (Sennett 2008, teoksessa Bear 2015: 155). Sennettin määritelmä käsityöstä on tosin vähän laajempi kuin voisi aluksi olettaa: “käsityö nimeää kestävän, perustavanlaatuisen ja inhimillisen impulssin, eli halun tehdä työ hyvin sen itsensä takia.” Sennettin mukaan kuka vain voi soveltaa työssään käsityöläisen tapaa tehdä töitä, ja ankkuroida siten itsensä

⁷ Käsityöläisyys oli myös Marxin ideaali, sillä ainoastaan käsityöläinen ja taiteilija voivat Marxin mukaan sekä toteuttaa itseään, että osallistua yhteiskuntaan työnsä kautta (Graeber 2001: 40–41). Samaan eivät kykene työläiset: kapitalismia määrittelee merkityksetön ja lyhytsyklinen tuottaminen ja kuluttaminen, jossa koneet asettavat ihmisen työlle tempon sen perusteella mitä markkinat vaativat kulutuksen perusteella (Marx 1974 [1867]).

materiaaliseen maailmaan. (2008: 9.) Sennett sijoittaa siis käsityön arvon käsityöhön itseensä, kun taas Adamson ja Marchand tulkitsevat käsityön saavan merkityksensä ainoastaan suhteessa teolliseen tuotantoon. Nämä näkemyserot voisi yksinkertaistetusti jakaa fenomenologiseen ja strukturalistiseen näkökulmaan. Siinä missä toinen korostaa kokemusta itsessään, toinen asettaa etusijalle asioiden väliset suhteet. Taiwanilaisia keraamikkoja tutkinut antropologi Geoffrey Gowlland (2016) hyödyntää tutkimuksessaan sekä fenomenologista näkökulmaa tekemiseen, että strukturalistista analyysiä koskien tekemiseen liittyviä sosiaalisia suhteita. Gowlland esittää, että Taiwanissa käsityö (*craft*) saa eri merkityksiä kuin euro-amerikkalaisessa kontekstissa, jossa käsityö tarkoittaa vastakkaisuutta massatuotannolle ja teollistumiselle: koko käsityön määritelmä on siis erittäin kulttuurisidonnainen. Taiwanissa taide, käsityö ja teollisuus sekoittuvat toisiinsa, eivätkä muodosta käsitteellisiä vastapareja, toisin kuin länsimaisessa kontekstissa. Sen sijaan eri materiaalien, työtapojen ja työhön liittyvien valtasuhteiden välille muodostetaan käsitteellisiä erotteluja. Gowllandin mukaan käsityö toimii kuitenkin hyvin kriittisen analyysin työkaluna, mikäli sitä käytetään sosiaalisten suhteiden kuvailemiseen, eikä niinkään tietynlaisen tekemisen olemusta määrittävänä tekijänä (2016: 202). Tällä hän tarkoittaa esimerkiksi David Pyen (1986) tunnettua teoriaa, jonka mukaan käsityön ja teollisen tuottamisen välinen jako koskee enemmänkin työn epävarmuuden astetta. ”Tehdäänkö mitään käsin?” Pye kysyy, ja antaa esimerkiksi todellisesta käsin tekemisestä ainoastaan korin punomisen ja käsinrakennetun keramiikan. Pye jakaa tuottamisen tavat varmaan työhön (*workmanship of certainty*) ja epävarmaan työhön (*workmanship of risk*). Käsityön eroa teolliseen tuottamiseen kuvailee siis enemmänkin työn epävarmuus kuin itse käsityötekniikat. (1986: 140.) Gowlland ei kuitenkaan tyrmää myöskään ingoldilaista, fenomenologista näkökulmaa tekemiseen, vaan pyrkii yhdistämään sen arvonäkökulmaan, joka ottaa huomioon luokan, valtasuhteet ja autenttisuuden (2016: 210). Samantapaiseen ratkaisuun minäkin pyrin tässä tutkielmassa myös.

Miksi sitten käsityön tekemiseen liittyy niin paljon nostalgisoivaa puhetta? Mitä ihmiset kaipaavat, kun he haikailevat käsityön perään? Antropologisessa tutkimuksessa kyseistä

ilmiötä on lähestytty erityisesti turistitaiteeseen ja ei-länsimaiseen taiteeseen liittyvissä keskusteluissa, joissa turisteille suunnatun taiteen on tulkittu symboloivan ostajalleen “mennyttä maailmaa, eli yksinkertaisempia ja tyydyttävämpiä tapoja elää” (Steiner & Phillips 1999: 13). Tämä sentimentaalinen kaipuu yksinkertaisuutta ja autenttisuutta kohtaan liittyy erottamattomasti nykyaikaan, esittävät Christopher Steiner ja Ruth Phillips (1999). Steinerin mukaan “autenttisuus” on käsitteenä täysin riippuvainen “ei-autenttisuudesta”, aivan kuten “pyhyys” on riippuvainen “epäpyhästä”, kuten Mary Douglas esittää kuuluisassa teoksessaan *Puhtaus ja vaara* (1966).

“Mutta ‘hyvän’ ja ‘pahan’ erottavien rajojen väliaikaisuus paljastaa koko luokittelusysteemiin ja maun arviointiin liittyvän mystifikaation. Taiteen, artefaktin ja hyödykkeen toisistaan erottelevat kategoriat ovat vain projektioita, jotka syntyvät yksilön kokemuksista, ja ne paljastavat enemmän esineen kerääjästä kuin tekijästä.” (Steiner & Phillips 1999: 19, oma suomennos)

Kun tutkaillaan esineen autenttisuutta, tulee siis kääntää katse esineestä kohti ihmistä ja myös hetkiä, jolloin esine vaihtaa omistajaa. Steiner ja Phillips puhuvat yksilöllisestä ja kollektiivisesta muistista, jotka muodostavat esineelle sen luonteen ja ominaisuudet. Esimerkiksi autenttisen taide-esineen ja “turistikrääsän” ero saattaa syntyä esineen sijainnin ja kontekstin myötä, vaikka itse esineet olisivat fyysisesti toisistaan erottamattomat. Afrikkalaisiin naamioihin keskittyvässä tutkimuksessaan Steiner (2006) huomaa, että naamioiden “autenttisuutta” ja siten taloudellista arvoa nostetaan esillepanon, kielellisen kuvailun ja pienten esineeseen kohdistuvien muutosten kautta. Samat esineet ovat arvokkaampia, kun ne asetellaan täyden ja helposti löydettävän turisteille suunnatun toripöydän sijasta basaarin kaukaisimpaan, hämyiseen myymälään ja kun niitä on esillä vain yksi kappale kerrallaan. Sama naamio näyttäytyy ostajalle siis täysin erilaisessa valossa, ja autenttisuudesta tulee jotain, jonka voi rakentaa ja sosiaalisesti esittää. Steiner kuvailee, kuinka afrikkalaisten naamioiden myyjät hiovat kirkkaasti maalatuista naamioista päällimmäisen maalikerroksen pois, jotta naamiot näyttäisivät vanhemmilta. Teko perustuu

huomioon, jonka mukaan vanhan näköiset esineet myyvät paremmin kuin uudet. Naamioiden tuunaaminen myyntiä varten tarkoittaa Steinerin mukaan esineiden symbolista uudelleenrakentamista Lévi-Straussin (1962) *bricoleurin* tapaan: esinettä ei valmisteta alusta alkaen, vaan ne luodaan olemassa olevista asioista sellaisista välinein, jotka ovat milloinkin saatavilla. (2006: 462–464.) Steinerin huomioiden voisi nähdä kiinnittyvän klassiseen antropologiseen keskusteluun esineiden sosiaalisuudesta, historiasta ja vaihdosta, johon ovat vahvasti vaikuttaneet esimerkiksi Bronislaw Malinowski (1999 [1922]), Marcel Mauss (1967 [1925]), Annette Weiner (1992) ja Maurice Godelier (1999). Teoksessaan *Argonauts of the Western Pacific* (1999 [1922]) Malinowski esittää kula-vaihdossa käytettävien esineiden saavuttavan arvonsa niihin liitettävän historian, muiden ihmisten ja siten niiden herättämien tunteiden myötä. Arvo liittyy Malinowskin mukaan etäisyyden kasvuun, “historialliseen tunteellisuuteen”, joka esineeseen liitetään. Mikäli esine ilmentää ulkonäöllään pitkää historiaa ja sosiaalista elämää sen arvo kasvaa. Siksi likaisen tai rasvaisen oloiset kula-vaihdossa käytettävät esineet ovat arvokkaampia kuin uuden näköiset. (1999 [1922]: 89.) Godelier (1999) esittää Malinowskia mukaillen, että esineen voima sijaitsee sen kyvyssä materialisoida jotain näkymätöntä: esineiden rumuus, eli kuluneisuus, viittaa esineen sosiaaliseen aktiivisuuteen sekä siten esineen omistajan historialliseen ja sosiaaliseen asemaan (emt. 109). Toisin sanoen tämän klassisen antropologisen tutkimusperinteen myötä esineen merkityksen ja arvon voisi nähdä löytyvän sen sosiaalisesta luonteesta, ei esineestä itsestään.

Godelierin myötä voisi kysyä, mitä on se näkymätön, joka materialisoituu käsityössä. Steiner ja Phillips (1999) esittivät huomion siitä, että käsityöhön liitettävä autenttisuuden ihanne on täysin riippuvainen nykyaikaan liitettävästä ei-autenttisuudesta. Itämaisia mattoja ja niiden kauppaa tutkineen Brian Spoonerin (1986) mukaan ennen kuin länsimaaisia mattoja alettiin kutoa mekaanisesti, itämaisisissa matoissa arvostettiin länsimaisten ostajien taholta erityisesti niiden eksoottista kuviointia ja kudontaa. Kun mekaanisesti suoritettava kudonta yleistyi, itämaisia mattoja alettiin lisäksi arvostaa siksi, että ne luokiteltiin käsityöksi. Autenttisuuden vaatimus nousi esiin samaan aikaan käsityöhön suuntautuneen

kiinnostuksen kanssa. (1986: 219–222.) Spooner nostaa esiin, että länsimaisissa yhteiskunnissa on historiallisesti vallinnut pitkäaikainen kiinnostus toista kohtaan. Keraamisilla esineillä on tässä kiinnostuksessa itse asiassa suuri rooli alkaen kreikkalaisesta antiikin keramiikasta orientalismiin ja kiinalaisen posliinin ja lopulta japanismiin ja japanilaisen keramiikan suosioon. Länsimaisen ihmisen toiseen kohdistuva kiinnostus liittyy tietenkin myös antropologian tieteenalaan itseensä, joka syntyi tiettyjen länsimaiden valta-aseman myötä. Autenttisuus tarkoittaa Spoonerin mukaan aina määrittelijänsä omaa autenttisuuden ajatusta, ei niiden ihmisten autenttisuutta, joihin vaatimus suuntautuu. Siten autenttisuus on “kulttuurista diskriminaatiota heijastettuna esineisiin” ja sen etsintä on perinteisesti suuntautunut taloudellisesti riippuvaisiin yhteiskuntiin. Spooner kysyykin, liittyykö sosiaalinen valta-asema toisen kulttuuristen muotojen käyttöön ja omaksumiseen. (1986: 223–228.) Myös länsimaisessa, teollistuneessa yhteiskunnassa käsityöläisiä tutkineet antropologit ovat nostaneet esiin käsityöläisen aseman kulttuurisena toisena, joka on yhteiskunnassa alisteisessa asemassa (Herzfeld 1995, 2004; Terrio 2000). Ranskalaisia suklaanvalmistaja-artesaaneja tutkinut Susan Terrio nostaa esiin, että suklaantekijät “ovat kuten käsityöläiset Kreikassa (Herzfeld 1995), tai kreikkalaiset Euroopassa (Herzfeld 1987), *kuviteltuja primitiivejä kotona* (2000: 14, kursivointi lisätty)”. Terrion esimerkin myötä voisikin kysyä, mihin autenttisen ja primitiivisen etsintä liittyy: mihin tarpeeseen kuviteltu primitiivisyys vastaa? Brian Spoonerin (1986) mukaan alkuperäisen etsintä liittyy niin yhteiskunnallisen sosiaalisen järjestyksen kaipuuseen, kuin yksilön individualistisiin pyrkimyksiin määritellä oma itsensä. Autenttisuus liitetään menneeseen aikaan, tai “primitiiviseen”, koska menneestä on helpompi löytää järjestys kuin nykyisyydestä. Samaan aikaan yksilöillä on tarve rakentaa omaa identiteettiä “ilmaisemalla itseään” esimerkiksi kulutusvalintojen kautta. (1986: 226.) Menneen ajan ja autenttisuuden voisi siis tulkita olevan jonkinlaisia kollektiivisia kuvitelmia yhteiskunnallisesta järjestyksestä, jotka tuovat turvaa nykyhetkeen ja jotka kenties siten oikeuttavat nykyisyyden.

Toisaalta on huomattava, että autenttisuus on käsitteenä liikkuva ja mukautuva.

Nicaragualaista keramiikkaa tutkinut antropologi Les Field esittää, että autenttisuus saa

myös itsessään erilaisia muotoja (2009). Hän tarkastelee tutkimuksessaan nicaragualaisen nykykeramiikan näyttelyä, joka kiersi pohjoismaissa vuosina 2006–2008. Samat keraamiset esineet päätyivät kiertueellaan hyvin erilaisiin konteksteihin: kansainvälisen keramiikkataiteen museoon Tanskassa, etnografiseen museoon Suomessa ja nykytaiteen museoon Islannissa. Field esittää, että esineiden saama konteksti ja sijainti vaikuttivat perustavalla tavalla niiden kohtaamiin odotuksiin ja siihen, kuinka hyvin ne täyttivät eri lokaatioihin liittyvät erilaiset autenttisuuden määritelmät. Keramiikkataiteen museossa ja nykytaiteen museossa esineet vastasivat hyvin “autenttisen ja omaperäisen nykytaiteen” määritelmää, mutta etnografisessa museossa esineet eivät välttämättä täysin sopineet “etnografisen autenttisuuden” määritelmään. Nicaraguan San Juanissa valmistetaan sekä anonyymiä, paikallista muotoilua noudattavaa käyttökeramiikkaa että omaperäisyyteen tähtääviä taide-esineitä. Pohjoismaita kiertäneessä näyttelyssä oli mukana omaperäistä nykytaidetta edustavia esineitä. Siksi esineet eivät sopineet yhtä hyvin “etnografisen autenttisuuden” määritelmään, johon esineet asetettiin etnografisessa museossa Helsingissä. Fieldin mukaan moninaiset historialliset prosessit, jotka liittyvät sanjuanilaisen identiteetin rakentamiseen ja taloudelliseen selviytymiseen köyhtyvässä artesaanikylässä ovat johtaneet siihen, että erilaisia autenttisuuksia tuotetaan yhtäaikaaisesti. (2009: 507–517.)

Kuten Fieldin keramiikkaan liittyvästä esimerkistä sekä Steinerin itämaisiin mattoihin liittyvästä esimerkistä kävi ilmi, markkinoilla ja taloudellisella arvolla on merkitys autenttisuuden rakentamisessa. Voisi siis sanoa, että globaali talous ja markkinat osallistuvat autenttisuuden luomiseen. Perulaista keramiikkatuotantoa ja käsityötä tutkineen antropologi Anita Say Chanin (2011) mukaan nykykäsitys on jatkuvasti muuttuvaa, kaikkea muuta kuin staattista ja ajatonta, paikalliseen perinteeseen jumittunutta toimintaa (emt. 92). Tämän myötä myös autenttisuus tarkoittaa jotain muuta, kuin muuttumatonta paikallista tuotantoa: se voi olla kulttuurien välistä dialogia, johon liittyy esimerkiksi turismi (esim. Ettawageshik 1999; Nash 1993) tai vastaus kuluttajien muuttuviin makuihin ja tarpeisiin (esim. Comaroff & Comaroff 2009). Toisaalta perinteisiin nojautuminen saattaa olla myös ainoa tapa tehdä vastarintaa, kuten algerialaista poliittista

vallankumousretoriikkaa tutkinut Judith Scheele osoittaa: “missä kollektiivista identiteettiä määrittelee sitoutuminen vallankumoukseen, ainoa tapa uida vastavirtaan on perinteisiin kiinnittyminen” (Hallam & Ingold 2014: 6). Scheelen etnografinen esimerkki muistuttaa tämän tutkielman kontekstia ja keramiikan tekijöiden näkökulmaa. Käsityön ja autenttisuuden aseman tämän tutkielman kontekstissa voisi nähdä mielestäni liittyvän sekä kollektiivisesti kuviteltuun, menneeseen järjestykseen että vastarintaan ja poliittiseen mahdollisuuteen saavuttaa merkityksellisempi elämä. Susan Terrio (2000) esimerkki ranskalaisista suklaanvalmistaja-artesaaneista tuo esiin kuinka ristiriitainen käsityöläisten asema kollektiivisesti kuvitellun järjestyksen edustajina oikeastaan on. Terrio mukaan ranskalaiset näkevät suklaantekijöissä ja näiden asemassa useita omia arvojaan: “käsityöläiset edustavat sitä, mitä ranskalaiset haluavat kertoa *itselleen itsestään* liittyen perinteiseen työmoraaliin, perhearvoihin, yhteenkuuluvuuteen ja pienten yritysten voittoa tavoittelemattomaan toimintaan” (Terrio 2000: 12–13, kursivointi lisätty). Samaan aikaan käsityöläiset edustavat kuitenkin manuaalisen työn maailmaa, joka on tässä kulttuurisessa kontekstissa luonteeltaan vähemmän arvostettua kuin tietotyö (*intellectual work*), luokiteltiin manuaalinen työ taidokkaaksi tai ei. Arvostus heijastuu palkkoihin ja muihin työstä saataviin rahallisiin korvauksiin. (Terrio 2000: 13.) Siten käsityöläiset edustavat jonkinlaisia kollektiivisesti jaettuja arvoja, mutta ovat samaan aikaan yhteiskunnallisen asemansa puolesta alisteisessa suhteessa niihin, joiden arvoja he työssään todentavat.

Maltillisimmassakaan käsityötä käsittelevässä analyysissä arvot ja moraali eivät ole kaukana, kirjoittavat antropologit Clare Wilkinson-Weber ja Alicia DeNicola tuoreessa kokoelmateoksessaan *Critical Craft: technology, globalization, and capitalism* (2016). Käsityön puolestapuhujat eivät heidän mukaansa puhu ainoastaan siitä, että työstä kuuluisi saada palkkaa, vaan nostavat esiin itse tekemisen moraalisen ulottuvuuden. Tekemistä ohjaavat arvot ja tekemisen lopputulos, eli esineet, liitetään vahvasti yhteen, ja siten moni toimija käsityö- ja taidemaailmassa (kuten tekijät, välittäjät tai ostajat) asettavat omat arvonsa esineisiin tai niihin liittyviin ihmisiin. (2016: 5–13.) Tämä herättää kysymyksen tekemisen ja arvon yhteydestä: miten arvoa luodaan, tai voiko arvoa ylipäättään luoda?

Missä arvo oikeastaan sijaitsee ja mitä sillä tarkoitetaan? Seuraavassa alaluvussa tarkastelen, miten käsityöhön ja käsityön tekemiseen liitettäviä arvoja ja merkityksiä voi lähestyä teoreettisesti.

Arvo ja tekeminen teoreettisina ongelmina

Tim Ingoldin mukaan materiaalsen kulttuurin tutkimuksessa on keskitytty ylivoimaisesti eniten valmiisiin esineisiin, niiden välisiin suhteisiin, kuluttamiseen ja tulkintoihin. Itse tekeminen ja ne luovat prosessit jotka johtavat esineen olemiseen, ovat jääneet unohduksiin. Hänen mukaansa meidän tulisi tarkastella asioita materiaaleina, jotka ovat jatkuvassa liikkeessä. Ingold viittaa Brian Massumiin, jonka sanoin meidän pitää “asettaa etusijalle tulemisen prosessit niiden olemisen tilojen sijaan, joiden läpi ne kulkevat”. (2013: 7–25.)

“Olemme tottuneet ajattelemaan tekemistä projektina, joka alkaa mielessä olevasta ideasta ja raakamateriaalista jonka avulla haluamme sen saavuttaa. Projekti päättyy kun materiaali on saavuttanut tarkoitetun muodon, ja esine on saatu aikaan.” (Tim Ingold 2013: 20, oma suomennos)

Ingoldin huomio kuvaa hyvin omaa ensikosketustani saven kanssa. Lähdin rakentamaan savesta omaa mielikuvaani teekupista, mutta päädyin tietenkin aivan toisaalle – osittain tietysti siksi, ettei minulla ollut kokemusta saven työstämisestä, mutta osittain myös sen vuoksi, että olen tottunut ymmärtämään prosessin Ingoldin kuvaileman mallin mukaisesti siten, että ideasta muotoillaan sitä vastaava lopputulos. Sama ajatusmalli pätee tietenkin moneen muunlaiseenkin tekemiseen, kuten esimerkiksi kirjoittamiseen tai tutkimuksen tekoon. Idea vastaa harvoin jos koskaan sitä tilaa, jota kutsumme lopputulokseksi. Jos tulemisen prosessin asettaa tarkastelussa etusijalle, katse kääntyy väistämättä kohti tekijää itseään: miksi kyseistä prosessia ylipäätään suoritetaan? Mitä tekijä saa prosessista? Mihin prosessi johtaa? Tällöin huomio kiinnittyy muutokseen ja liikkeeseen. Ingoldin tapaan myös David Graeber (2001) nostaa esiin, että länsimaisessa tieteellisessä perinteessä

esineet on nähty pysähtyneinä, irrallaan ajasta ja muutoksesta. Muutos on aina ollut ongelmallinen käsite. (2001: 50.) Graeberille, ja tässä hän viittaa Marxiin, muutos tarkoittaa ihmisen potentiaalia vaikuttaa asioihin. Marxin mukaan ihmisen mielikuvitus ja siten tietoinen kyky muutokseen on itsessään arvokasta. Tietoinen toiminta joka tähtää käyttöarvon luomiseen, eli työnteko, on siis arvoa tuottavaa toimintaa⁸. Graeber soveltaa Marxin teoriaa vielä laajemmin kuin Marx itse ja määrittelee työn koskemaan kaikenlaista luovaa toimintaa. Hän esittää, että arvo sijaitsee toiminnassa ja ihmisen potentiaalissa luovaan toimintaan:

“Sen sijaan että tulisi valita esineen haluttavuuden ja sosiaalisten suhteiden tärkeyden välillä, niiden voisi nähdä olevan heijastuksia samasta asiasta. Hyödykkeitä pitää tuottaa (ja kyllä, niitä pitää myös siirtää ympäriinsä, vaihtaa ja kuluttaa...), sosiaalisia suhteita tulee luoda ja ylläpitää: kaikkeen tähän ihminen laittaa energiaa, aikaa, älykkyyttä ja huolenpitoa. Jos arvon tulkitsee olevan tämän asian suhteellista jakamista, meillä on yhteinen nimittäjä.” (David Graeber 2001: 45, oma suomennos)

Graeberin huomio on oman aineistoni kannalta kiinnostava. Keraaminen esine, joka luokitellaan käsityöksi tai taiteeksi, tuo esiin Graeberin mainitsevat arvon kaksi määritelmää, *arvon* ja *arvot*: se on samaan aikaan hyödyke, jonka arvoa mitataan rahassa, ja esine, joka edustaa joitakin meidän yhteiskunnassamme yleisesti jaettuja arvoja, kuten inhimillisyyttä, oikeudenmukaisuutta ja kauneutta. Aineistoni perusteella keraamisen esineen arvosta puhuttaessa aletaan usein puhua sekä esineen tekoprosessista että esineen muodosta. Esineelle määritellään usein myös hinta, jonka nähdään mittaavan esineen taloudellista arvoa. Nämä huomiot vievät usean kysymyksen äärelle: luoko ihmisen työpanos esineelle arvon, vai onko esineen arvo jollakin tapaa riippuvainen sen muodosta?

⁸ Marxin näkökulma tekemiseen ei tosin ole kovin ingoldilainen, kuten käy ilmi eräästä *Pääoman* (1974 [1867]) kuuluisasta sitaatista, jossa hän toteaa: “Huonoimmankin rakennusmestarin erottaa parhaimmastakin mehiläisestä jo aivan alusta se, että hän on rakentanut kennot päässään ennen kuin hän ne rakentaa vahasta. Työprosessin lopussa saadaan tulos, joka sen alussa on jo ollut ihmisen mielikuvituksessa, siis ajatuksellisesti olemassa.” (emt. 169.) Marx sijoittaa muutoksen potentiaalin siis ihmismieleen, siinä missä Ingold kyseenalaistaa tämän alkuasetelman.

Vai syntyykö esineen arvo vasta siinä vaiheessa, kun esine vaihtaa omistajaa? Kuka oikeastaan edes määrittelee esineen arvon?

Arvo on käsite, joka vilahtelee jatkuvasti antropologisessa kirjallisuudessa. Käsitettä avaavaa, systemaattista teoriaa on kuitenkin mahdotonta löytää viimeaikaisen kirjallisuuden parista, Graeber esittää (2001: 1). Tästä huolimatta antropologien keskuudessa vallitsee varsin yleinen käsitys siitä, että on olemassa jotain jota kutsutaan “arvoksi”, ja että ihmiset pyrkivät järjestämään elämänsä sen ympärille (Graeber 2013: 219). Tällä hetkellä globaali talousjärjestelmä asettaa kaiken yhtenäisen mittausjärjestelmän alle: kaikkea (“jokaista esinettä, jokaista palaa maata, kaikkia ihmisten kykyjä ja suhteita”) arvioidaan yhden arvostandardin mukaan (Graeber 2001: xi). Tämän vuoksi antropologiselle arvokeskustelulle on tarvetta, hän esittää, ja samaan yhtyvät antropologit Ton Otto ja Rane Willerslev (2013). Antropologisen keskustelun tulisi jatkaa länsimaisen ideologian lähtökohtien haastamista ja kriittistä tarkastelua, joko arvoteorian myötä tai yksittäisinä, etnografisiin esimerkkeihin perustuvina puheenvuoroina (2013: 15–16). Yhdyn tässä Graeberin, Otton ja Willerslevin näkemyksiin arvojen tarkastelun tarpeellisuudesta.

Antropologiseen arvokeskusteluun vahvasti vaikuttaneessa teoksessaan *Toward an Anthropological Theory of Value* (2001) Graeber jaottelee arvoteoriat kolmeen: sosiologiseen, taloudelliseen ja merkitysteoreettiseen. Sosiologinen käsitys “arvoista” liittyy siihen, mikä on elämässä hyvää ja tavoiteltavan arvoista. Taloudellinen käsitys “arvosta” mittaa ihmisten halua saavuttaa ja luopua esineistä. Strukturalistinen, tai merkitysteoreettinen, käsitys “arvosta” taas viittaa lähestymistapaan, jossa arvo määritellään “merkityksellisen eron” kautta. Jotta esineen merkityksen (tai arvon) voisi ymmärtää, tulee ensin ymmärtää sen paikka laajemmassa kontekstissa tai järjestelmässä. Siten arvon ymmärtääkseen tulee ensin identifioida jonkinlainen totaalinen systeemi. (2001: 1–14.)

Nämä kolme lähestymistapaa vaikuttavat erilaisilta, mutta kuvastavat Graeberin mukaan jokainen osaltaan arvoa tuottavan toiminnan eri puolia (2001: 1–2). Lähes kaikissa klassisissa traditioissa, kuten dialektisessa, hermeneuttisessa ja strukturalistisessa traditioissa ollaan kuitenkin samaa mieltä siitä, että merkitys syntyy vertailussa. Tämä koskee Graeberin mukaan myös arvoa: jotta arvo voi todentua, tarvitaan vertailua. Vertailu puolestaan tarvitsee (edes kuvitellun) yleisön, eli yhteiskunnan. (ibid.: 86–87.) Vaikka kaikki arvot ovat luonteeltaan suhteellisia, eli verrattavissa toisiinsa, eri arvoja voi vertailla eri tavoin. Rahalla mitattavia arvoja mitataan siis eri tavoin kuin uniikkeja arvoja, kuten perintökalleuksia tai taiteellista lahjakkuutta, joiden suhteen voi vain todeta onko niitä olemassa vai eikö ole. (Graeber 2013: 225.) Graeber huomaa, että juuri työn konteksti tuo erottelun *arvon* ja *arvojen* välillä näkyväksi. Kapitalistisessa kontekstissa, jossa vaihtoarvo syntyy palkkatyön myötä, vain tietyn tyyppiset työt (kuten palkkatyö, tai muu hyödykkeitä tuottava työ) luovat arvoa. Puhumme *arvosta* kun työ on hyödykkeistetty: hyödykkeen tai palvelun arvo palautuu sen maksetun työn määrään, joka tuotteen tai palvelun tuottamiseen on kulunut. Sen sijaan “sillä hetkellä kun alamme puhua työstä jota ei ole hyödykkeistetty, alamme yhtäkkiä puhua *arvoista*”. Graeber käyttää esimerkkinä maailman yleisintä palkattoman työn muotoa, eli kotityötä, jonka tekemiseen vedotaan “perhearvoilla”. Sama koskee hänen mukaansa taidetta, uskontoa ja politiikkaa, ja kaikkia niitä puolia työstä, joiden taloudellista hyötyä ei voi laskea. (2013: 224.) Graeber ei suoraan mainitse käsityötä, vaikka puhuu toki taiteesta, mutta se sopii määritelmään mielestäni osuvasti: käsityön tekemistä ei voi perustella taloudellisella hyödyllä, joten sen tekemistä perustellaan arvoilla. “Missä ei ole yhtä arvomääritelmää, sinne ilmestyy monia muita” (2001: 56). Tämän arvon ja arvojen välisen erottelun mahdollistaa Graeberin mukaan raha. Työn *arvoa* voi vertailla rahan avulla. Sen sijaan *arvoja* ei voi muuttaa rahaksi, eikä niitä voi vertailla keskenään. Niiden arvo löytyy nimenomaan vertailun mahdottomuudesta ja uniikkiudesta. (2013: 225.)

Japanilaisia keraamikkoja tutkineen antropologi Brian Moeranin (2016) mukaan keramiikan tekijät joutuvat jatkuvasti tasapainoilemaan esineiden symbolisen arvon ja

hyödykearvon välillä. Hän kutsuu tilannetta “arvojen yhdistelmäksi” (*ensemble of values*), joka koostuu esimerkiksi käsityöläisyydestä, muodosta, muotoilusta, hinnasta ja esineen sijainnista. Hän huomauttaa kuitenkin, että mielekäs työ tulee erottaa työn tuloksen arvioinnin perusteista. Moeranin mukaan flow-tila johtaa mielekkääksi koettuun työhön. Työn tulokset eivät kuitenkaan aina miellytä tekijäänsä, olivat ne flown myötä saavutettuja tai eivät. Toisin sanoen tekemisen mielekkyys ei välttämättä tarkoita sitä, että sen myötä saavutetun lopputuloksen arvo määriteltäisiin tämän mielekkyyden perusteella. Moeranin mukaan sekä luovuus, joka vaikuttaa tekemisen taustalla, että työn tulosten laadun arviointi ovat jatkuvan neuvottelun alaisia. (2013: 216.) Moeranin esimerkki kuvastaa hyvin ristiriitaa, joka käsityön arvoon liittyy. Toisaalta esineen arvoa nostaa se, että se edustaa käsityöläisyyttä (eli “mielekästä työtä”), mutta kuitenkin kaikki mielekkään työn tulokset eivät ole yhtä arvokkaita, koska esineen arvoon vaikuttavat myös muut määreet, kuten arvio esineen muodon ja muotoilun onnistuneisuudesta, esineen hinta ja esineen sijainti. Moeran lähestyy arvokysymystä Pierre Bourdieun (1984) tapaan yksilöiden sosiaalisen, kulttuurisen ja taloudellisen pääoman kautta. Pääomat vaikuttavat siihen, kuinka arvot koetaan ja tulkitaan, ja siten esineen esteettiset, symboliset ja taloudelliset tekijät vaikuttavat sen saamaan arvioon. Arvo muotoutuu siis sosiaalisesti. Pierre Bourdieun (1984) klassisen teorian mukaan maku ja hyvän maun määrittelemineen ovat keinoja säilyttää vallitsevat yhteiskunnalliset valtasuhteet. Tämä tarkoittaa sitä, että ihmisen yhteiskunnallinen asema ja luokka vastaavat jossain määrin tämän makua. Bourdieu käyttää kulttuurisen, taloudellisen ja sosiaalisen pääoman käsitteitä kuvatessaan yhteiskuntaluokkien välisiä eroja. Koulutetulla ihmisellä on kulttuurista pääomaa, varakkaalla ihmisellä taloudellista pääomaa ja sosiaalisia verkostoja omaavalla ihmisellä sosiaalista pääomaa. (1984: 291). Bourdieu osoittaa teoriassaan, kuinka taide-esineet ja esteettiset arvoinnit ovat riippuvaisia esineen hyödykepotentiaalista ja taloudellisesta arvosta (1984). Siten hän haastaa yleisen länsimaisen määritelmän taiteesta markkinoista riippumattomana oliona. Bourdieun huomion perusteella voisi todeta, etteivät taloudellinen ja symbolinen arvo ole välttämättä kovin kaukana toisistaan.

Elämme Chris Gregoryyn (1997) sanoin epäjärjestäytyneessä kapitalismissa, jossa vapaat markkinat määrittelevät yleisen arvostandardin, joka perustuu numeerisesti mitattavaan arvoon (1997: 2–16). Tässä niin sanotussa “vapaiden markkinoiden anarkiassa” yksilön valinnat ja niiden myötä psykologia ovat useimmiten lähtökohtia, joista arvoa tarkastellaan. Taustalla vallitsee ajatus siitä, että yksilö haluaa maksimoida vaihdosta saatavan hyödyn, jolloin yksilön halujen tarkastelusta tulee ensisijaista. (1997: 15–19.) Tämä on Gregoryn mukaan vaikuttanut myös antropologiseen arvokeskusteluun, jossa on joidenkin tahojen parissa 80-luvulta lähtien keskusteltu hyödykkeestä, eli esineestä jolla on taloudellinen arvo, jonkinlaisena kulttuurisena universaalina (1997: 4)⁹. Chris Gregoryyn arvoteorian mukaan arvot syntyvät tiedostavien ihmisten toiminnan seurauksena, eli arvo tarvitsee arvonantajia. Toisaalta arvot kuvailevat sitä, mitä on olemassa, toisaalta sitä, miten asioiden tulisi olla olemassa. (1997: 13.) Gregoryn mukaan antropologian suurin anti arvoteorioille on ollut juurikin sen osoittaminen, että yhteiskunnassa on yhtä aikaa läsnä erilaisia arvojärjestelmiä: ihmiset luovat lukuisia arvojärjestelmiä ja vaihtelevat niiden välillä tilanteen mukaan (1997: 7–8). Tätä eri arvojärjestelmien samanaikaisuutta määrittää tila, jota Gregory kutsuu John Miltonin sanoin “jokapäiväiseksi ristiriidaksi” (*commonplace contradiction*) (1997: 8). Gregory itse käyttää teoriassaan lähtökohtana lahjan ja hyödykkeen muodostamia yhtäaikaista, mutta ristiriitaisia, arvojärjestelmiä Papua-Uudessa-Guineassa (1997: 10). Hänen mukaansa nämä käsitteelliset jaottelut eivät ole olemassa itsenäisinä olioina, mutta ne ovat hyödyllisiä apuvälineitä raakamateriaalin, kuten etnografisen datan, työstämisessä (1997: 49).

Otan teoreettiseksi lähtökohdakseni Gregoryyn huomion siitä, että yhteiskunnassa vallitsee erilaisia arvojärjestelmiä, jotka ovat sosiaalisesti rakentuneita, ja toisinaan ristiriidassa keskenään. Aineistoni kannalta olennaisia arvojärjestelmiä ovat niin taloudellinen arvo, kuin ne yhteiskunnalliset sekä symboliset arvot, joilla käsityön tekemistä perustellaan. Nämä järjestelmät ovat keskenään osittain ristiriitaisia ja hierarkisessa suhteessa toisiinsa,

⁹ Tässä Gregory viittaa erityisesti Arjun Appaduraihin ja tämän teokseen *The social life of things* (1988), joka usein nähdään käännekohtana antropologisessa arvokeskustelussa (Miller 1995: 44).

mikä ilmenee esimerkiksi vaikeutena määritellä keraamisen esineen arvoa tai ansaita toimeentulo keraamikkona, käsityöläisenä tai taiteilijana.

Arvonäkökulman lisäksi lähestyn aineistoani Tim Ingoldin tapaan tekemisen näkökulmasta. Tekeminen liikkuu tutkielmassa siis periaatteessa kahdella tasolla: toisaalta itsessään teoreettisena työkaluna, toisaalta arvoteoreettisesta näkökulmasta myös symbolista arvoa tuottavana kulttuurisidonnaisena käsitteenä. Tekeminen saa aineistossani jossain määrin fetissimäisen luonteen, jolloin vieraantumaton työnmuotoa edustava käsityö alkaa näyttäytyä esineen ominaisuutena. Samaan aikaan tekeminen kuitenkin vaikuttaa vahvasti keraamikkojen kokemuksiin mielekkyydestä ja merkityksellisyydestä. Jossain määrin merkityksellisyys on siis läsnä sekä tekemisessä itsessään että sosiaalisissa suhteissa tekemisen ulkopuolella. Käsityötä tutkineiden antropologien Frances Mascia-Leesin (2016) sekä Geoffrey Gowllandin (2016) tapaan lähestyn aineistoani yhdistäen nämä kaksi näkökulmaa. Lähden liikkeelle käsittelemällä tekemistä ja kysyn, mitä keramiikan tekeminen haastattelemilleni keraamikoille oikeastaan tarkoittaa: onko tekeminen mielekästä itsessään, vai mistä mielekkyyden kokemus syntyy? Mihin keramiikan tekemisellä pyritään, ja liittyykö itse tekeminen mitenkään siihen, jonka tulkitsemme olevan tekemisen lopputulos, eli keraamiseen esineeseen? Toisessa analyysiluvussa siirrynkkin tarkastelemaan itse esinettä ja siihen liitettäviä merkityksiä.

4. Teko

Saan tehtäväkseni hioa timanttipaperilla valmiiden lautasten pohjat sileäksi, siten että ne eivät naarmuta pöydän tai niiden tasojen pintaa, joille ne tullaan tulevaisuudessa laskemaan. Pohjan tulee olla sileä, mutta kaikki mikä ei kosketa pöytää saa olla rouheaa, "se saa jäädä noin, sehän on näiden henki", Leena ohjeistaa. Kahdentoista lautasen pohjan hiomiseen menee Leenalta noin 45 minuuttia. Itselläni aikaa kuluu paljon enemmän, koska yritän mukauttaa omaa hiomistani Leenan tyyliin ja löytää juuri sopivan hiomisen asteen: siten että hion tarpeeksi, mutta en liikaa. Tässä liikutaan erittäin hienovaraisen rajan tuntumassa – esine saa olla ulkonäöltään rouhea ja siten selkeästi teollisen kiiltävästä esineestä poikkeava, mutta lautasen pohjan täytyy olla sileä, koska sen rouhea ja ilmeisen epätäydellinen olemassaolo ei saa vaarantaa muiden esineiden täydellisyyttä. Liian rouhea lautanen saattaa jopa vahingoittaa esineen käyttäjää ja naarmuttaa sormet. Otan mallia aiemmin hiotuista lautasista: kokeilen Leenan hioman lautasen pintaa sormillani ja vertaan tuntumaa työstämäni lautaseen. Kysyn neuvoa. Yritän hioa samaan aikaan sekä mahdollisimman lempeästi, jotta lautanen ei mene rikki, että tarpeeksi voimakkaasti, jotta työhön ei kulu suhteettoman kauan aikaa. Käy ilmi että savi kestää yllättävän voimakasta hiontaa. Koettelen rajoja kuitenkin hyvin varovaisesti, joten jää epäselväksi kuinka kovaa voisin hioa lautasen pintaa ilman esineen rikkoutumista. (Kenttäpäiväkirja 3.7.2017)

Tässä luvussa käsittelen keraamisten esineiden tekemistä. Pyrin vastaamaan kysymyksiin siitä, mitä tekeminen oikeastaan on, mikä tekee siitä mielekäästä, ja mitä keraamikot pyrkivät tekemisen myötä saavuttamaan. Lähdän liikkeelle kuvailemalla itse tekoprosessia ja kysymällä, mitä tekeminen oikeastaan tarkoittaa. Haastattelemilleni keraamikoille tekeminen on hyvin henkilökohtainen prosessi, joka tapahtuu tekijän ja materiaalin välillä. Tekeminen on enemmän kuin perättäisten osaprosessien toteuttamista passiiviseen materiaaliin: se on jatkuvaa liikettä, joka vaihtelee ennakoidun sekä yllätyksellisen välillä.

Keraamikko ei pyri tekemisessään materiaalin täydelliseen kontrolliin, vaan hakee jatkuvasti myös uusia haasteita. Tämä erottaa keraamikkojen tekemisen esimerkiksi koneen suorittamasta tekemisestä, jossa siirrytään lateraalisesti ideasta valmiiseen esineeseen. Koska tekeminen tarkoittaa vuoropuhelua ihmisen ja materiaalin välillä, se tarkoittaa myös ihmisen asettamista tekoprosessin keskiöön. Informanttini halusivat korostaa ihmisen keskeisyyttä tekoprosessissa, koska he katsovat että teollisen tuotannon myötä koneet ovat tuotannossa pitkälti korvanneet tarpeen käsityötaidoille.

Seuraavassa alaluvussa käsittelen tekemisen kontekstia ja olosuhteita: minkälainen tekeminen on mielekästä, ja missä kulkee raja mielekkään ja ei-mielekkään tekemisen välillä? Tarkastelen informanttieni tekemää erottelua tekemisen ja tuotannon välillä. Tämä kahtiajako näyttäytyy heille jakona ihmisen ja koneen välillä, eli jakona yhtäältä käsityön ja taiteen tekemisen, toisaalta teollisen tuotannon välillä. Esitän, että konemainen tekeminen, josta haastattelemani keraamikot haluavat erottautua, toimii metaforana markkinavetoiselle tuotannolle, eli tuottamistavalle, jossa korostuvat tehokkuus, tylsyys, anonyymiyys ja ahneus. Tekeminen ja käsityö toimivat sen sijaan metaforana tekemiselle, joka on huolellista ja taidokasta, miellyttävää, henkilökohtaista ja luovaa. Käsityö saa siis useita merkityksiä, jotka eivät liity ainoastaan käsin tekemiseen teknisenä prosessina.

Viimeisessä alaluvussa kontekstualisoin keraamikkojen kokemusta mielekkäästä tekemisestä ja laajennan näkökulmaa yksilötasolta yhteiskunnan tasolle. Kysyn, mitä keraamikkojen pyrkimykset kertovat heidän yhteiskunnallisesta asemastaan sekä tekemisen eettisistä ja sosiaalisista ulottuvuuksista. Esitän, että etsimällä itselle mielekästä tapaa tehdä töitä keraamikot tekevät muutakin kuin hakevat vaihtoehtoja teolliselle, voitontavoitteluun perustuvalla tuotannolla. Informanttieni pyrkimys kertoo siis ihmisten tarpeesta tehdä sellaisia asioita, jotka he kokevat mielekkäiksi ja itsessään arvokkaiksi. Tämä tarve ainakin keraamikkojen tapauksessa pääsee harvoin toteutumaan nykyisen taloudellisen ideologian puitteissa. Toisaalta keraamikkojen pyrkimys kertoo jotain myös heidän yhteiskunnallisesta asemastaan. Keraamikoilla on mahdollisuus valita keramiikan tekemisen ja jonkin muun

työn välillä, jolloin valinnan voi perustella arvoilla, ja vallitsevia arvoja on mahdollista haastaa. Tällöin keramiikan tekemisestä tulee bourdieulaisittain ilmaistuna sosiaalisen pääoman keräämistä, joka pohjautuu tiettyyn luokka-asemaan.

Mitä tekeminen on?

Luvun alun ote kenttäpäiväkirjasta kuvaa keraamisten lautasten pohjan hiomista, eli monivaiheisen tekoprosessin viimeistä vaihetta, jonka jälkeen lautaset ovat valmiita pakattaviksi ja asiakkaalle lähetettäviksi. Hiomani kaksitoista lautasta olivat osa parinsadan lautasen tilausta, jonka informanttini Leena valmisti helsinkiläiselle ravintolalle. Lautaset valmistettiin kahdentoista kappaleen erissä, koska Leenalla oli käytössään kaksitoista leipälautasen tekemiseen tarkoitettua kipsimuottia. Muottien rajallinen määrä hidasti tekemistä, mutta oli toisaalta sopiva yhden ihmisen hallittavaksi. Se, mitä yksi ihminen ehtii ja haluaa tehdä, määrittelee vahvasti keraamikkojen työprosessia ja tekemistä. Haastattelemi keraamikot korostavat tekemisen olevan miellyttävimmillään joko flow-tilan kaltaista ikään kuin huomaamatta eteenpäin soljuvaa tekemistä, tai sitten yllättävää vuoropuhelua saven kanssa. Nämä molemmat kokemukset ovat tekijälleen hyvin henkilökohtaisia ja pääsevät toteutumaan vain tietyissä olosuhteissa. Informanttini kokevat myös materiaalin, eli saven, vaikuttavan vahvasti tekemiseen, ja antavat puheessaan savelle huomattavan roolin. Tim Ingold kuvailee tekemisen olevan jatkuvaa liikettä, jota määrittelee vuoropuhelu ihmisen ja materiaalin välillä. Tämä näkökulma tekemiseen korostaa tekijän ihmisyyttä ja taitoa: myös kone voi työstää raakamateriaalista valmiin idean, mutta ei pysty ihmisen tapaan käymään materiaalin kanssa vuoropuhelua. Ingoldin mukaan nykyisessä länsimaisessa teollistumisen jälkeisessä maailmassa vallitsee mekanistinen kosmologia, jossa suunnittelu on erotettu tekemisestä, ja jossa tekeminen näyttäytyy vain valmiin idean teknisenä toteuttamisena (2000: 289). Informanteilleni tekeminen näyttäytyy erilaisena: keraamikot puhuvat Ingoldin tapaan tekemisestä, jossa suunnitteluprosessi ja tekoprosessi sekoittuvat toisiinsa. Esitän tässä alaluvussa, että tekeminen, jossa suunnittelu ja toteutus eivät ole toisistaan erotettuja, tuottaa myös tekijälleen mielihyvää, ja tämä on myös informanteilleni tekemisen lähtökohta.

“Tästä mä pidän eniten, että voi työskennellä rauhassa täällä pajalla”

Leenan valmistamien kahdentoista lautasen matka on ollut jo reilun viikon pituinen ennen tekoprosessin viimeistä vaihetta, eli pohjien hiomista. Suomen olosuhteissa lautasen teko alkaa usein valmiina ostetun saven työstämisellä. Leena käyttää esineissään ulkomaisia kivitavarasavia, jotka hän hankkii työhuoneeltaan Kaapelitehtaalta. Savea vaivataan käsin, kunnes se tuntuu sopivalta, ja mahdolliset ilmakuplat ovat kadonneet massasta.

Vaivaamisen jälkeen savesta kaulitaan sopivan paksuinen levy, joka asetetaan kipsimuotin päälle. Sitten reunat leikataan muotin reunojen mukaisiksi ja pohjaan painetaan Leenan tuotemerkin logo. Leimasimesta on irronnut å-kirjaimen piste, joten se painetaan saveen vielä erikseen puutikun päällä. Lautaset kuivuvat muotin päällä kunnes kipsi on imenyt ja haihduttanut lautasista sopivan määrän vettä: sopiva määrä on sellainen, että lautanen irtaoo muotista helposti, mutta ei ole vielä kuivunut liikaa, jolloin se saattaisi haljeta. Yleensä tähän kuluu Leenan työhuoneella hieman alle vuorokausi. Tämän jälkeen lautaset nostetaan muoteilta kuivumaan hyllylle, jossa ne saavat kuivua täysin kuiviksi. Hyllyllä lautanen kuivuu hitaammin kuin kipsimuotin päällä, omaan tahtiinsa. Tähän kuluu päivä tai kaksi, mutta heinäkuun kosteus on hidastanut prosessia muutamalla päivällä. Kuivumisen jälkeen lautasten reunat hiotaan ja ne viedään raakapolttoon, jossa niitä poltetaan kahdeksan tunnin ajan 950 asteen lämpöisessä uunissa. Uuni kuumenee noin sata astetta tunnissa, jolloin lämpötila nousee tasaisesti, eivätkä esineet halkea. Ensimmäisen polton jälkeen lautaset ovat valmiita lasitettaviksi. Ne kastetaan lasitteeseen tai vaihtoehtoisesti niiden pintaan sivellään lasite siveltimellä, ja ne viedään lasituspolttoon. Lasituspoltto kestää suunnilleen saman verran kuin raakapoltto, mutta asteita on uunissa 1240. Lasituspolton jälkeen lautaset ovat valmiita hiottaviksi. Koko prosessiin menee siis noin viikon verran aikaa.



Leenan valmistamat kaksitoista lautasta kuivumassa kipsimuottien päällä.

Tämä tekemisen kuvaus edustaa ehkä tavanomaista tapaa hahmottaa tekoprosessi, tässä tapauksessa keraamisen lautasen valmistus. Tekoprosessi koostuu monista pienistä tekemisen vaiheista, kuten saven vaivaamisesta, saven kaulimisesta ja lautasen reunojen hiomisesta. Näiden vaiheiden suorittamiseen tarvitaan taitoa, joka esimerkiksi yhden lautasen valmistamisessa tarkoittaa hyvin montaa asiaa: pitää tietää, milloin savimassaa on työstänyt tarpeeksi ja voi aloittaa kaulimisen, tai pitää tietää, miten savea kannattaa kaulita, tai miten ja missä vaiheessa reunat tulee huolitella. Lukemattomien lautasen muotoiluun liittyvien seikkojen lisäksi pitää myös esimerkiksi tietää, milloin lautanen on tarpeeksi kuiva, jotta sen voi laittaa ensimmäisen kerran uuniin – tai pikemminkin tulee tietää miltä kuiva lautanen tuntuu, koska kuivumisnopeus vaihtelee ilmankosteuden mukaan. Näiden tietoon ja taitoon liittyvien seikkojen lisäksi tekoprosessia määrittelee kuitenkin myös jokin, mikä yllä olevasta kuvauksesta ei käy ilmi. Avasin luvun lyhyellä kenttäkuvauksella, jossa kuvailen omaa kokemustani lautasten pohjien hiomisesta. Pohdin kenttäpäiväkirjassani, kuinka paljon pohjia tulee hioa: mitään tarkkaa määritelmää sopivasta hiomisasteesta ei nimittäin ole olemassa. Yritin jäljitellä Leenan kädenjälkeä,

mutta tunsin olevani kuin kolmas pyörä lautasen ja tekijän välissä. Tämän kokemuksen myötä aloin nähdä tekoprosessin hyvin henkilökohtaisena kokemuksena, ja vuorovaikutuksena, joka tapahtuu tekijän ja materiaalin välillä. Tätä vuorovaikutusta tarkastelen seuraavaksi avaamalla keraamikkojen kokemuksia tekemisestä.

“Tästä mä pidän eniten, että voi työskennellä rauhassa täällä pajalla”, Leena toteaa. Omien tuotteiden mainostaminen, haastattelujen antaminen, ihmisten kontaktointi ja sähköpostien lähettäminen ovat työn uuvuttavimpia ja epämieluisimpia tehtäviä. “Sitä alkaa ajatella että tykkääkö nuo oikeasti näistä mitä mä teen”, Leena kertoo. Pajalla saa olla yksin ja keskittyä esineiden tekemiseen. Tekeminen tuntuu Leenan mukaan parhaalta silloin, kun sormet tekee töitä ilman että itse edes tajuaa mitä on tekemässä: “Kun huomaa yhtäkkiä että on tehnyt kuusi mukia. Kun lihakset tietää jo itse mitä niiden täytyy tehdä, ilman että mielen täytyy koko ajan ponnistella ymmärtääkseen mitä tehdä seuraavaksi”, hän kuvailee. Leenan kokemusta voisi varmaan luonnehtia jonkinlaiseksi flow-tilaksi, josta myös usealla muulla keraamikolla oli kokemusta. Informanttini Sami valmistaa esineitä valamalla. Kun esine poistetaan valumuotista, se tulee viimeistellä käsin hiomalla valumuotin jättämät jäljet pois esineen pinnasta. Työ on välillä raskasta ja tylsää, mutta jos flow-tilaan pääsee, viimeistely on Samin mukaan yksi kaikkein mielekkäimmistä työvaiheista: “kun pääset siihen rutiiniin, voit ajatella kaikkea muuta [...] sit jos ajattelet jotain ikävää, niin tiedätkö mitä käy – se muki räjähtää.” Tekeminen voi siis viedä ajatukset muualle, tai vetää ajatukset niin intensiivisesti itseensä, että kaikki muu unohtuu. Tässä tilassa mieli ja keho ovat siis jollain tapaa vaivattomassa yhteistyössä materiaalin kanssa, jolloin keraamikolle tulee kokemus täydellisestä tietoisuudesta ja keskittymisestä, ja itsestään eteenpäin virtaavasta liikkeestä. Kokemus on ehkä jossain määrin verrattavissa meditaatioon ja mielen rentoutumiseen jonkinlaisen meditatiivisen, itseään toistavan liikkeen kautta. Tässä tilassa keraamikon ei enää tarvitse aktiivisesti ajatella tekemistä, eikä sitä, mihin tekemisen tulisi johtaa: keho pystyy jo toimimaan yhteistyössä materiaalin kanssa ilman jatkuvasti aktiivista mieltä. Tällöin tekeminen itsessään tarjoaa sellaisia kokemuksia, joille mieli on alisteinen. Muutama keraamikko kertoi tekemisen poistavan hetkellisesti esimerkiksi mielessä

pyörivät epäilykset, vaikka ne liityisivätkin työhön itseensä. Ikävät ajatukset voi työntää taka-alalle ja keskittyä vain tekemiseen.

Nämä kokemukset flow-tilan kaltaisesta tekemisestä kuvailevat jonkinlaista vaivatonta ja keveää vuorovaikutusta materiaalin ja tekijän välillä. Tätä vuorovaikutusta määrittelee jatkuva liike, jota keraamikko toistaa ikään kuin huomaamattaan. Tämän kokemuksen lisäksi keraamikot korostivat puheessaan myös erästä toisenlaista kokemusta tekemisestä, jossa vuorovaikutus saven kanssa on vaivattoman sijaan yllätyksellistä ja uusia ajatuksia antavaa. Tämän kokemuksen he yhdistivät vahvasti materiaalin, eli saven ominaisuuksiin. “Tämähän on kauhean terapeuttinen materiaali”, informanttini Leena kuvaili savea. Hänen mukaansa ihmisen ja saven välinen vuorovaikutus on usein yllätyksellistä, ja siten ihmisen täydellisen hallinnan ulkopuolella olevaa:

“Tämä on maata, johon käytetään ilmaa että se kuivuu, ja tuli polttaa sen. Kaikki nämä elementit on tässä niin ethän sä voi hallita sitä. Sillähän on henki ja oma tahto. Mä vaan sitten kuuntelen ja yritän. Esimerkiksi nämäkin lautaset [osoittaa lautasia hyllyllä], mä oon eilen tehnyt nämä ja yleensä nämä on jo ihan kuivia. Nyt on niin kosteeta että nämä ei meinaa kuivua millään.” (Leena 14.6.2017)

Saven tietynlainen hallitsemattomuus kiehtoo Leenaa. Savi on vesipitoisuuksien nopean vaihtelun myötä herkkä materiaali, jonka kanssa työskentelyyn kuuluu jonkinlainen jatkuva jännitysmomentti. Kokeneenkin keraamikon työt saattavat yllättäen kohdata odottamattomia käänteitä. Monet haastatteleman keraamikot eivät vaikuttaneet varsinaisesti karttavan yllätyksiä, vaan kertoivat tekevänsä päinvastoin jatkuvia kokeiluja esimerkiksi uusien savilaatujen ja lasitteiden parissa. Informanttini Karoliina on kokenut keraamikko, joka nauttii keramiikan tekemiseen liittyvistä uusista haasteista. Hän kuvailee saven työstämistä näin:

“Se on sellasta, niinkun, seikkailua. Ensinnäkin, koska keramiikka on aika monivivahteinen ala, kun on kemia aika voimakkaasti läsnä – ja tottakai vähän se sattuma, jota ei liikaa enää tässä vaiheessa pidä olla, mutta [...] se on mukana. Siinä on ongelman ratkomisen hauskuus, [...] tässä tulee koko ajan ongelmatilanteita jotka on aika raastavia. Mutta sitten jos sen ratkaisee niin... aika usein jos soittaa toiselle keraamikolle ja sul on ongelma, niin kyl se kaikkensa tekee et se haluaa auttaa. Yhteinen asia on se tiedon jakaminen. Sit jos keksii jonkun hyvän jutun niin haluaa päteä ja kertoa muillekin.” (Karoliina 31.8.2017)

Myös moni muu keraamikko mainitsi saven tarjoamat ongelmatilanteet ja niiden ratkaisemisen yhdeksi hauskimmaksi ja toisaalta tärkeimmäksi asiaksi tekemisen parissa. Informanttini Åsa kuvailee saven kanssa työskentelyä jatkuvaksi vuoropuheluksi, jossa pitää kuunnella saven ääntä:

“Rakastan sitä pehmeää savea työstää, se on niin taktiilinen [...] Se on raskas luonnon elementti ja samaan aikaan se on hyvin henkinen aine, eli ne vastakohdat yhdistyy siinä. Keramiikan teko vaatii sekä pitkäjänteisyyttä että spontaanisti voi muuttaa mieltä kun huomaa ‘ahaa, pytty haluaa tämän, minä olisin tehnyt tällaisia muotoja, mutta dreija nyt haluaa...’ Eli pitää kuunnella saven ääntä. Siinä on niin uskomattomia kokemuksia, joita kokee sen saven ja keramiikan kautta. Joskus pitää kurittaa itseään, ‘älä nyt mee harhateille’, vastoin saven tahtoa ei kannata yleensä tehdä töitä.” (Åsa, 6.5.2018)

Leenan tapaan myös Åsa puhuu saven hengestä tai henkisyydestä. Karoliina taas puhuu kemiasta. Jokainen on samaa mieltä siitä, että savi ei taivu aina tekijänsä tahtoon. Kokemukset tekemisestä vasten saven tahtoa ovat opettaneet, ettei siten kannata toimia. Åsa korostaa, että keramiikan teko vaatii sekä pitkäjänteisyyttä että spontaaniutta. Tämä jännite vaikuttaa olevan tekemisen ytimessä. Moni keraamikko korosti Åsan tapaan saven arvaamattomuuden lisäksi sen hitautta. “Kuivumisen mukana eletään”, totesi informanttini Hannu, joka jakaa työpäivänsä eri tehtäviin sen mukaan miten astiat kuivuvat. Hänen metodinsa on tavallinen haastattelemieni keraamikkojen keskuudessa: toisten esineiden

kuivuessa ehtii hyvin valmistaa uusia esineitä tai viimeistellä edellisiä. Tekoprosessin pirstaleisuus ja hitaus johtaa siihen, ettei moni keraamikko tiedä tarkalleen, kuinka kauan aikaa heillä menee esimerkiksi yhden esineen valmistamiseen. Savi on siis materiaalina samaan aikaan hieman arvaamaton, että hidas, ja siten saven kanssa työskentelyyn liittyy olennaisesti jonkinlainen epävarmuus. Kenties tästä johtuen keraamikot puhuvat savesta usein toimijana: materiaali vaikuttaa itse prosessiin, vaikka taitava keraamikko osaakin minimoida riskit.

Tim Ingoldin mukaan me olemme tottuneet ajattelemaan tekemistä projektina, joka alkaa mielessä olevasta ideasta sekä raakamateriaalista, jonka avulla haluamme sen saavuttaa. Projekti päättyy, kun materiaali on saavuttanut tarkoitetun muodon ja esine on saatu aikaan. Tätä lähestymistapaa Ingold kutsuu hylomorfiseksi, ja tämän mallin mukaan asiat siis siirtyvät lateraalisesti kuvasta esineeksi. (Ingold 2013: 20–22.) Ingoldin mukaan hylomorfinen malli luo tekemisestä vääränlaisen kuvan, sillä todellisuudessa käsityöläisen jokainen tekninen ele on kysymys, johon materiaali vastaa (2013: 31). Hän ehdottaakin siirtymistä pitkittäiseen näkemiseen eli tekemisen näkemiseen morfogeneettisenä prosessina. Tällöin tekeminen nähdään liikkeenä, eli voimien ja materiaalin kohtaamisena. Vaikka tekijällä olisikin jokin muoto mielessään, muoto ei tee esinettä, vaan kosketus materiaalien kanssa. (Ingold 2013: 20–22.) Tekemisen tarkasteleminen morfogeneettisenä prosessina ottaa paremmin huomioon tekijän ja ihmisen: myös kone voi toteuttaa valmiin idean materiaaliin, mutta ihminen pystyy käymään materiaalin kanssa vuoropuhelua. Informanttini Saanan mukaan kaikkein mielenkiintoisinta tekemisessä on, kun jokin ajatus alkaa saada vastinetta tekemisen myötä. Tällöin voi tekoprosessin kautta nousta esiin jotain kiinnostavaa, mitä tekijä ei tullut ajatelleeksikaan aloittaessaan. “En työskentele niin, että ensin suunnittelet jotain ja sitten toteutat sen, niin kuin se ehkä muotoilussa menee”, Saana kertoo. Hän alkaa keramiikkaa tehdessään työstää jotain ajatusta, ja katsoo mihin prosessi vie. Yleensä jotain alkaa muotoutua tekemisen myötä. “Sen tunnistaa sitten”, Saana toteaa. “Ikäänkuin oot löytänyt jotain, aarteen, tai saanut lahjan”. Saana kuvailee siis hylomorfinen tekemisen eroa morfogeneettiseen prosessiin, ja

toteaa hylomorfisen tekemisen kuvailevan enemminkin muotoilijan tapaa työskennellä. Tässä hän on samoilla linjoilla Ingoldin kanssa. Ingold huomauttaa, että teollisen kapitalismin kasvun myötä suhteet työntekijän, työkalujen ja raakamateriaalin välillä ovat muuttuneet, ja koneet ja mekaaniset toiminnot ovat korvanneet ihmistaidot. Ingoldin mukaan nämä muutokset ovat tarkoittaneet mekanistisen kosmologian syntyä, jossa muotoilu on erotettu rakentamisesta, ja jossa taidon määritelmä on kaventunut tarkoittamaan teknistä toteuttamista. Siinä missä käsityöläisen tekemistä ohjaavat tämän omat aistit ja havaintokyky, koneen tekemistä ohjaavat ennalta määrätyt liikkeet. Siirtymä käsityöstä koneisiin ei tarkoittanut siis siirtymistä yksinkertaisesta monimutkaiseen, vaan tekijän ja ihmisen siirtämistä tekoprosessin keskiöstä sen reunamille. (2000: 289.) On selvää, että keraamikot haluavat pysyä tekoprosessin keskiössä.

Tämän alaluvun alussa kysyin, mitä tekeminen oikeastaan on. Keraamikkojen kokemukset tekemisestä kertovat, että tekeminen on enemmän kuin perättäisten osaprosessien suorittamista passiiviseen materiaan. Keraamikolle tekeminen on henkilökohtainen prosessi, joka tapahtuu tekijän ja materiaalin välillä. Keraamikot antavat savelle usein puheessaan huomattavan toimijuuden ja korostavat saven omaa tahtoa. He korostavat myös sitä, että keraamikolla tulee olla taitoa kuunnella saven ääntä. Vuoropuhelun lisäksi siis korostetaan sitä, kuka saven kanssa osaa kommunikoida. Nämä huomiot herättävät kysymään, miksi taitavan ihmisen roolia tekemisessä halutaan erityisesti korostaa. Minkälaiset ovat siis tekemisen olosuhteet ja konteksti? Voiko tekeminen tuottaa tekijälleen mielihyvää milloin vain, vai uhkaako jokin tekemistä, eli ihmisen asemaa tekoprosessin keskiössä?

Tekeminen vs. tuotanto: tasapainoilu mielekkään ja ei-mielekkään tekemisen välillä

Tekeminen tarkoittaa informanteilleni suunnittelun ja toteutuksen yhdistämistä, sekä vuoropuhelua ihmisen ja materiaalin välillä. Tämä vuoropuhelu on antoisaa erityisesti silloin, kun ihminen saavuttaa tekoprosessin aikana tilan, jossa mieli ja keho toimivat

sulavassa yhteistyössä. Tässä tilassa keraamikko voi unohtaa mieltä painavat ajatukset, ja jopa tekemisen itsensä kyseenalaistavat ajatukset voivat kadota tekemisen myötä. Myös haastava tekeminen kiinnostaa haastattelemiani keraamikkoja. Tällöin tekijän taito ja saven haastavat ominaisuudet korostuvat ja herättävät kysymyksen tekemistä määrittelevistä olosuhteista. Tarkastelen seuraavaksi tekemisen kontekstia: minkälaiset puitteet mielekäs tekeminen vaatii, ja mikä sitä mahdollisesti haastaa? Minkälaista tekemistä haastatteleman keraamikot välttelevät?

Tarkastelen tässä alaluvussa informanttieni tekemää erottelua tekemisen ja tuotannon välillä. Tekemiseen liitetään ajatus huolellisuudesta ja taidosta, miellyttävyydestä, henkilökohtaisesta ja yksilöllisestä, sekä vaatimattomasta ja nöyrästä. Sen sijaan tuotanto tarkoittaa informanteilleni tehokkuutta, tylsyyttä, anonyymiyyttä, epäinhimillisyyttä, ahneutta ja mekaanisuutta. Tämä kahtiajako näyttäytyy keraamikoille jakona käsityön tai taiteen tekemisen sekä teollisen tuotannon välillä. Käsityö saa siis useita merkityksiä, jotka eivät liity ainoastaan käsin tekemiseen teknisenä prosessina, ja siten käsityön voisi tulkita toimivan metaforan tavoin.

“Määrä jos kasvaa, silloin se laatu heikkenee”

Punkaharjulainen keraamikko Hannu nauttii erityisesti esineiden dreijaamisesta, ja hänelle mielekäs työ tarkoittaa esineiden valmistamista huolellisesti: valmistettavien esineiden määrän on oltava oikea suhteessa käytettävissä olevaan aikaan. Hän pitää huolen siitä, ettei yritä valmistaa liikaa esineitä: “Haluan tehdä jokaisen työn hyvin. Määrä jos kasvaa, silloin se laatu heikkenee. Sen on pakko heiketä”, hän toteaa. Hannu on vuosien aikana löytänyt itselleen sopivan rytmin: vuodessa voi dreijata noin tuhat kiloa savea, jotta työ pysyy mielekkäänä ja saa tuotettua sen verran esineitä, että niistä saa tarpeeksi tuloa. Ennen hän valmisti jopa 2000 kiloa savea vuodessa, mutta jälkeinpäin ajateltuna hän toteaa sen olleen liikaa: tekemisestä tuli liian rasittavaa, eikä mielekkyys pysynyt yllä. Hiljaisina talvikuukausina kysymykset oman työn merkityksestä nousevat yleensä esiin.

“Talvella kun on dreijatessa aikaa niin sitä pohtii, että kannattaako sitä suoltaa, kannattaako tehdä suuria määriä. Siinä ei oo mitään järkeä tuottaa suuria määriä, jos siinä ei oo sitä ajatusta. [...] Joka työhön tehdään parhaansa, se on se käsityöläisyyden perusjuttu. Jos ei tee parasta niin se on jotain muuta, ei se oo käsityötä, se on tuottamista, tavarantoimittamista. Vaikka ne on kömpelöitä, ne alkuvuosien työt [...] oon tehnyt parhaani silloinkin. Vaikka ne on kömpelöitä, ne asiakkaat käyttää niitä edelleen eli ne kestää aikaa. [...] Uskon että se näkyy ja tuntuu niissä töissä, niissä on semmonen henki.” (Hannu, 20.7.2017)

Hannun määritelmä käsityöstä perustuu ajatukseen siitä, että esineitä voi tehdä sekä huolella, *parhaansa tehden*, että päinvastoin, vain tavaroita tuottaen. Ihminen voisi siis periaatteessa tuottaa suuria määriä esineitä käsityömenetelmin, eli dreijaten, mutta tehdä sen huolimattomasti, jolloin tekeminen muuttuu tuotannoksi ja siten kadottaa mielekkyytensä. Hannun määritelmä käsityöstä muistuttaa Richard Sennettin näkemystä (ks. tämän työn s. 22), jonka mukaan “käsityö nimeää kestävän, perustavanlaatuisen ja inhimillisen impulssin, eli halun tehdä työ hyvin sen itsensä takia” (2008: 9). Tämän näkemyksen mukaan käsityö on itsessään arvokasta, eikä käsityö tarkoita ainoastaan taitavaa manuaalista työtä. Käsityömaista tapaa tehdä töitä voi Sennettin mukaan nimittäin soveltaa melkein missä vain työssä (2008: 9). Huolellisuus ja se, että tekee parhaansa, toistui haastatteluissa.

“Kun mä teen, mä oon aika pedantti, niin mä tiedän että mä en laske käsistäni sellasta tuotetta jossa on jotain vikaa, välillä vähän liiankin... Se on taatusti semmonen että se pohja on kuin vauvan poski.” (Henna, 28.9.2017)

Henna valmistaa esineitä Hannun tapaan dreijaamalla ja nauttii nimenomaan “ihan siitä arjesta ja tekemisestä, paitsi sitten kun on kiire”. Jotta huolellinen tekeminen on mielekäästä, täytyy työn tahdin olla itselle sopiva. Hannu kertoo löytäneensä itselleen sopivan tahdin, joka vastaa suunnilleen noin tuhannen savikilon dreijaamista vuodessa. Tällä tahdilla hän

pystyy myös elättämään itsensä. Aineistoni perusteella Hannun tilanne on harvinainen: vaikuttaa siltä, että mielekäs työtahti ja toimeentulo osuvat yhteen vain harvoin. Myös Sennett huomaa, että sosiaaliset ja taloudelliset olosuhteet usein estävät käsityön harjoittamisen ja “käsityöläisen eetos tehdä työ hyvin sen itsensä takia jää näkymättömiin ja palkitsematta” (2008: 37). Keraamikkojen ja Sennettin ajatukset herättävät kysymään, minkä muun vuoksi työtä tehdään kuin työn itsensä takia, tai mitä ylipäättään tarkoittaa työn tekeminen hyvin sen itsensä takia. Hannu selventää käsityön tekemisen erityisyyttä vertaamalla sitä teolliseen tuotantoon:

“Nyt kun tehdään teollisesti suuria määriä, niitä ei oo kukaan tehnyt. Niillä tehdään bisnestä. Omasta mielestä en oo tehny päivääkään bisnestä.” (Hannu, 20.7.2017)

Hannu liittää bisneksen tekemisen teolliseen tuotantoon ja markkinataloudelle tyypilliseen voitontavoitteluun. Käsityöläinen ei tee bisnestä, koska käsityön tekemisellä ei tähdätä voiton tekemiseen, vaan mielekkääseen työhön ja sitä kautta toimeentuloon. “Aika monilla käsityöläisillä kuuluu se vaatimattomuus luonteeseen, ollaan iloisia siitä että saadaan tehdä mitä halutaan ja jos voi vielä elää sillä”, Hannu toteaa. Toimeentulo tarkoittaa tekijän elinkustannusten kattamista: moni keraamikko nosti esiin, etteivät he työllään voi elättää ketään muita kuin itsensä, eikä usein sitäkään. Kuten nostin keramiikan nykytilannetta selventävässä luvussa esiin (s. 14), vain muutama informanteistani kertoi elättävänsä itsensä esineitä valmistamalla. Suurin osa opettaa keramiikan tekemistä itsenäisen työskentelyn ohessa esimerkiksi kansalaisopistoissa. Informanttini Saana vietti opiskeluaikoinaan kaksi kesää töissä saksalaisessa keramiikkapajassa. Saksassa hän ymmärsi dreijaamista harjoitellessaan, ettei esineiden nopeatahtinen tekeminen kiinnosta häntä ollenkaan.

“Sit se alko mennä sille tasolle että piti alkaa miettimään miten niitä [esineitä] saisi tuotettua niin paljon että sillä vois elää. Sit mun näkökulma vaihtui siinä vaiheessa, koska esimerkiksi dreijaaminen, joka on käsityöprosessi, jos joudut tekemään sitä ikäänkuin

konemaisella nopeudella, niin se mun ajatus siitä läsnäolosta romuttui, ja ihminen muuttuu vähän niinkuin koneeksi tai sellaiseksi tuotantoketjun osaksi, jolloin aloin katsomaan sitä asiaa ihan uudesta näkökulmasta.” (Saana, 17.10.2017)

Saksalaisella keramiikkapajalla dreijaustaito oli viety niin pitkälle, että yhden muodon dreijaamista harjoiteltiin monta kuukautta. Saana koki saman liikkeen toistamisen turhauttavaksi ja ihmistä esineellistäväksi. Keramiikan tekeminen tarkoittaa hänelle ajatusten ilmaisua, joten hän lähti Saksan dreijauspajalta taidekouluun.

“Aloin tekemään tosi omituisen näköisiä astioita, yritin ilmaista niiden astioiden kautta jotain, jolloin ne ei olleet kovin käytännöllisiä. [...] Huomasin että mulla ei oo sellasta muotoilijan käytännöllistä suhdetta esineisiin. Halusin keskittyä siihen, miten voin saven kautta ilmaista omia ajatuksia ja kokemuksia.” (Saana, 17.10.2017)

Saanan ajatus mielekkäästä tekemisestä ei osunut yhteen sellaisten käyttöesineiden tuottamisen kanssa, joiden muodolla on jonkinlaisia lähtökohtaisia rajoituksia. Kun vielä tekoprosessin tulisi olla hyvin nopea, jotta tekemisellä voisi elättää itsensä, Saana päätti hylätä käyttöesineiden valmistamisen kokonaan ja siirtyi tekemään taidetta. Informanttieni kokemukset mielekkäästä tekemisestä erosivat hieman tekemisen tahdin, tekemisen tavan ja valmistettavien esineiden muotoa koskevien rajoitusten suhteen. Siinä missä Saana ei halua toistaa samanlaisen muodon dreijaamista, esimerkiksi Hannu sen sijaan nauttii nimenomaan käyttöesineiden dreijaamisesta. “Dreijaus sen täytyy olla”, hän toteaa: “jos se ei oo se mukavin, niin silloin se tökkii koko ajan”. Tekemisen sopiva nopeus ja tapa siis riippuvat tekijästä, mutta informanttejani yhdistää kokemus siitä, että liian nopea tahti tai itselle sopimaton tekniikka tekevät tekoprosessista epätydyttävän. Näiden lisäksi tekemisen mielekkyyttä haastaa paine tehdä juuri tietynlaisia esineitä, eli tekemisen muodolliset rajoitteet: jättääkö tekeminen tarpeeksi tilaa omien ajatusten ilmaisemiselle, luovuudelle ja kokeilulle? Milloin tekemisessä on tarpeeksi tilaa itseilmaisulle, ja mitä itseilmaisulla edes tarkoitetaan?

“En suostu siihen, että joku piirtää kynttilänjalan ja odottaa että se tehdään heti”

Kuten Saanan ja Hannun tapauksista kävi ilmi, toinen haluaa tehdä ainoastaan taidetta, eli tässä tapauksessa uniikkeja veistoksia, ja toinen dreijaa mielellään keskenään samanmuotoisia käyttöesineitä. Tämän taide-esineen ja käyttöesineen välille tehtävän rajauksen mukaan taide-esineellä on vähemmän muodollisia rajoitteita kuin käyttöesineellä. Useat haastatteleman keraamikot nauttivat käyttöesineiden valmistamisesta, mutta moni mainitsi toivovansa, että heille jäisi enemmän aikaa myös taiteen tekemiselle. Moni valmistaa käyttöesineitä piensarjoissa ja tekee mahdollisuuksien puitteissa myös “täysin uniikkeja töitä”. Toisaalta myös piensarjana valmistettujen esineiden uniikkiutta korostetaan. Ne ovat uniikkeja suhteessa teollisesti tuotettuihin esineisiin, koska ne ovat yhden tekijän valmistamia, mutta myös suhteessa toisiinsa, koska käsityötekniikkojen myötä esineisiin jää aina jonkinlaista muodollista yksilöllisyyttä. Uniikkisuus tarkoittaa omaperäisyyttä ja ainutlaatuisuutta. Informanttini Åsa kertoo valmistaneensa aiemmin käyttöesineitä elättääkseen itsensä ja myös nauttineensa dreijaamisesta, mutta kokee olevansa parhaimmillaan isokokoisten ja uniikkien vatiinien ja veistosten tekemisessä:

“Mikä on kauheen kivaa on se vaikeus, se on haastavaa. Mä etsin vaikeuksia, en pystyisi tuottamaan montaa samanlaista esinettä, koska laatu silloin mun puolesta heikkenee. Sen pitää olla haastava että viihtyisin. Sen takia mulla on monta polttoa ja isoja esineitä, kaikki mahdollisuudet epäonnistua niin silloin viihdyn.” (Åsa, 6.5.2018)

Åsa liittyy esineen ainutlaatuisuuden tekemisen haastavuuteen ja siten tekemisen mielekkyyteen. Haastavuus tarkoittaa jatkuvaa uuden kokeilemistä, ja toisaalta yksinkertaisesti suurikokoisten esineiden valmistamista. Toisaalta myös Hannu, joka dreijaa astioita ja nauttii nimenomaan dreijaamisesta, kertoi saavansa työhön mielekkyyttä myös lasittamisprosessin kautta, jossa hän käyttää monia eri lasitteita yhteen esineeseen. Monen eri lasitteen käyttö tekee työstä haastavampaa. Myös Teppo, joka dreijaa esineitä ja polttaa ne puu-uunissa, kertoo tekemiseen liittyvän jo nyt tarpeeksi luovuutta ja vapautta:

“mulle tässä on juuri oikea määrä taidetta, saan tästä itelleni sen taiteen tekemisen kokemuksen”, hän toteaa. Tepon tekoprosessiin liittyy olennaisena osana puupoltto, jonka myötä esineiden pintaan tulee luonnollista variaatiota: uuni ja tuli siis osallistuvat tekoprosessiin ja tekevät siitä yllätyksellisen. Jonkinlainen muodon tai pinnan varioiminen vaikutti kuuluvan jokaisen keraamikon prosessiin, vaikka varioinnin aste ja tapa vaihtelivat keraamikkojen välillä. Varioinnista ja omasta tyylistä pidetään kiinni myös silloin kun esineitä valmistetaan suoraan asiakkaille. Informanttini Henna valmistaa paljon astioita myös tilauksesta suoraan asiakkaan tarpeisiin. Tällöin “asiakkaalla on ajatus mutta mulla on ammattitaito siitä, miten se toteutetaan”, hän toteaa. Kun esineet syntyvät yhteistyössä asiakkaan kanssa, tasapainoilu mielekkään tekemisen suhteen kulkee siinä, kuinka paljon asiakkaat saavat etukäteen määritellä tuotteen muotoa tai ideaa.

“Viime kesänä tein yhdelle hääparille tämmösen täydellisen astiaston. He otti muhun yhteyttä että he haluaisi yhdessä mun kanssa suunnitella astiaston – he oli itse tehneet kaiken maailman miellekartat ja kuvat. Niitä toteutetaan mahdollisuuden rajoissa, että kyllä niiden [astioiden] pitää olla mun näköiset.” (Henna, 28.9.2017)

Itseilmaisuus oman tekemisen kautta oli kaikille haastattelemilleni keraamikoille tärkeää. Moni muukin joutuu Hennan tapaan käymään jatkuvaa keskustelua ja tasapainoilua asiakkaan mieltymysten ja oman tyylin välillä. Se parinsadan lautasen tilaus, jonka valmistamiseen Leenan luona osallistuin, on yksi konkreettinen esimerkki samanlaisesta tilanteesta. Ravintolaan haluttiin Leenan lautasista hieman siloitellumpi versio, jota varten Leena joutui valmistamaan kokonaan uudet kipsimuotit. “Haluttiin vähän rosoinen, mutta ei liikaa. Kyllä rahalla saa”, Leena kuvailee. Hyvä asiakas on Leenan mukaan sellainen, joka antaa vapaat kädet ja maksaa laskunsa – vapauden myötä oma motivaatio tekemiseen säilyy. Yksi esimerkki hyvästä tilauksesta oli Leenan mukaan tilaus astioista, “joissa näkyi metsä ja suo”. Sen sijaan tilaus, johon haluttiin kahta eri kokoa kuppeja harmaasta savesta ja vihreästä lasitteesta, oli jo vähän liian tarkasti määriteltä. Informanttini Karin summaa monen keraamikon tuntemukset lauseessaan: “en suostu siihen että joku piirtää

kynttilänjalan ja odottaa että se tehdään heti. Siitä tulee ahdistus”. Ahdistus seuraa siis tilannetta, jossa keraamikolta tilataan tuote, jonka määrittelemisessä tällä ei ole sananvaltaa. Tällöin keraamikolta viedään jonkinlainen luova toimijuus, ja yksi osio tekoprosessia katoaa kokonaan: ideointi ja kokeilu. Tekoprosessi pitää sisällään paljon erilaisia vaiheita: ideoinnin (tapahtui se sitten mielessä, paperilla, saven kanssa tai tietokoneella), saven työstämisen, esineen pintakäsittelyn, lasittamisen, polttamisen ja viimeistelyn. Ideaalitapauksessa keraamikko vastaa prosessin kaikista vaiheista, vaikka suunnitteluvaihe toisinaan jaetaankin asiakkaan kanssa. Riippuu keraamikon omista mieltymyksistä, kuinka tiukasti tämä haluaa pitää kiinni prosessin suunnitteluvaiheesta. Åsa mainitsi olevansa parhaimmillaan isokokoisten ja uniikkien töiden valmistamisessa. Henna taas puolestaan mainitsi, että asiakkaalla voi olla jokin idea esineestä, mutta hänellä on ammattitaito siitä miten se toteutetaan. Saana sanoi haluavansa ilmaista ajatuksiaan keramiikan avulla, ja ettei hänellä ole muotoilijan käytännöllistä suhdetta esineeseen. Prosessin tärkein osio vaihtelee siis yksilön taipumusten ja mieltymysten mukaan: joku kokee olevansa parhaimmillaan, kun pitää löytää käytännön ratkaisu asiakkaan tarpeeseen tai ideaan, toinen haluaa työstää omia ajatuksiaan vuoropuhelussa materiaalin kanssa.

Haastatteleman keraamikot pitävät kuitenkin kaikki huolta siitä, ettei oma tekeminen muutu tuotannoksi, jolloin työn mielekkyys kärsii. Työn tahdin ja työtapojen tulee olla tekijälleen sopivia, vaikka välillä esineitä joutuukin valmistamaan vähän liian kiireessä toimeentulon vuoksi. Nopeatahtinen tekeminen ei kuitenkaan vielä muuta tekemistä tuotannoksi. Jotta nopea tekeminen pysyy *tekemisenä*, siihen tulee kuulua tietynlainen vapaus, jonka myötä tekijä voi itse sopivassa määrin määritellä esineen muodon ja olemuksen. Vapaus tuo mukanaan myös haasteita, jotka pitävät työn mielekkäänä ja motivoivana. Tekemisestä tulee tylsää ja yllätyksetöntä *tuotantoa*, jos valmistettava esine määritellään etukäteen liian tarkasti. Tällöin henkilökohtaisesta tulee anonyymiä, ja yllätyksellisestä tylsää. Tekeminen erottuu tuotannosta myös tavoitteiden myötä: tekemistä perustellaan tekemisellä itsellään, kun taas tuotannon nähdään tähtäävään voitontekoon. Siten tekeminen näyttäytyy vaatimattomana tehokkaan ja ahneen tuotannon rinnalla.

Haastattelemanani keraamikot liittävät tekemisen yleensä käsityöhön ja tuotannon teolliseen massatuotantoon ja koneisiin. Siten koneesta tulee metafora sellaiselle tuotannolle, jossa korostuvat tehokkuus, tylsyys, anonyymiyys ja ahneus. Tekeminen taas liitetään käsityöhön ja sitä myötä ihmiseen, joka edustaa huolellisuutta ja taidokkuutta, miellyttävää tekemistä, henkilökohtaisuutta ja luovuutta. Lopulta kyse ei ole siis ihmisen ja koneen välisestä erottelusta, vaan niihin liitettävistä arvoista, kokemuksista ja merkityksistä.

Tähän mennessä olen käsitellyt keraamikkojen mieltymyksiä ja taipumuksia yksilön näkökulmasta kysymällä esimerkiksi mikä yksilöä miellyttää, missä tämä on hyvä, ja miten se sopii yhteen toimeentuloa tuottavan työn kanssa. Keraamikoilla on varmasti jonkinlaisia luontaisia taipumuksia tai kokemusten kautta opittuja mieltymyksiä keramiikan tekemiseen liittyen, mutta yhtälailla keraamikkojen toimintaa ja mieltymyksiä ohjaa jonkinlainen mielikuva siitä, mikä elämässä on hyvää ja tavoiteltavan arvoista. Tarkastelen seuraavaksi muutaman etnografisen esimerkin kautta niitä tavoitteita, joita keraamikoilla tekemiseen liittyen on.

Mihin tekemisellä pyritään?

Tässä alaluvussa pyrin kontekstualisoimaan keraamikkojen kokemusta mielekkästä tekemisestä. Lähestyn aihetta kahden etnografisen esimerkin kautta: esittelen informantini Tepon ja Leenan, jotka valmistavat keramiikkaa kahdessa näennäisesti erilaisessa kontekstissa. Esimerkkien myötä tarkastelen keraamikkojen yhteiskunnallista asemaa ja pyrkimyksiä yleisemmällä tasolla. Teppo ja Leena kokevat pääsevänsä keramiikan tekemisen myötä jonkin suuremman merkityksellisyyden ja tarkoituksellisuuden äärelle: itsenäisen tekemisen myötä heillä on vapaus määritellä ne arvot, joiden mukaisesti he haluavat työskennellä. Kummallakin on siis periaatteessa autonominen asema tekijänä, joka hallitsee esineen valmistusprosessin jokaisen vaiheen ja omistaa työnsä lopputuloksen, ja siten heidän työtänsä voisi luonnehtia marxilaisittain vieraantumattomaksi työksi. Keraamikot kritisoivat sekä koneilla suoritettavaa teollista tuotantoa, että voittoon ja maksimaaliseen hyötyyn tähtäävää tuotantoa. Oman tekemisen kautta keraamikot pyrkivät

sijoittamaan itsensä tylsän ja merkityksettömän tuotannon sekä markkinavetoisen voitontavoittelun ulkopuolelle. Tämän pyrkimyksen kohtaamiin haasteisiin tulen siirtymään seuraavassa luvussa.

Teppo

“Kaikki kietoutuu tekoprosessin ympärille, jos joutuisin siitä luopumaan niin vaihtaisin alaa. En haluais tehdä kuppeja valamalla niitä muottiin ja polttamalla sähköuunissa jossain kaupungin kivijalassa. Oon ruvennut siihen uskomaan että se miten me jotain tehdään, se muokkaa meidän aivoja ja sitä kautta syntyy se maailmankuva. Ei tota lopputulosta [osoittaa kahvikuppia] voi irrottaa täysin siitä, vaikka kuinka sanon että sillä ei oo kovin suurta merkitystä. Onhan sillä tätä kautta, että miltä maailma näyttää tällaisten esineiden seassa. Sitä kautta tuolle itse esineelle tulee merkitys. Kyllä mä nauttisin jos näkisin enemmän ihmiskäden tuotoksia ylipäättään, lähtien huonekaluista ja vaatteista ja kaikesta mitä ihminen voisi vielä käsityönä valmistaa. Tää maailma koostuu meidän tekosista ja sitä kautta tulee merkitykselliseksi se, miten ne on tehty.” (Teppo, 7.10.2017)

Kamiinan loimu pehmentää lokakuisen lauantain kirpeyttä. Hörpimme kahvia Tepon myymälässä, jonka tunnelmalliset puuseinät on rakennettu lähimetsän myrskytuulen kaatamasta havupuusta ja jonka ainoa pistorasia on piilossa kirjahyllyn takana. Meitä ympäröi kymmenien, tai varmaan satojen, esineiden joukko: kupit, kulhot, maljakot, ruukut ja lautaset on aseteltu ilmastavasti kiertämään seiniä puisille hyllyille ja pöydille. Tepon rakentaman puu-uunin liekit ovat maallanneet esineiden pinnat eläväisiksi yhdistelmiksi murrettua punaista, ruskeaa, valkoista ja harmaata. Joukko on harmoninen kokonaisuus, mutta jokainen esine on selkeästi oma yksilönsä.



Tepon myymälä.

Teppo dreijaa esineet itse rakentamallaan potkudreijalla, joka toimii polkemalla ja siis kokonaan ilman sähköä. “Omalla energialla”, Teppo lisää. Savi tulee Englannista ja Saksasta. “Ei se kauheen kivalta tunnu. Ideologisesti ois tärkeätä että saven saisi kaivettua pajan vierestä.” Saven alkuperä on ainoa särö Tepon aatemaailmaan, jota tekoprosessi määrittelee. Myymälän seinällä on kuva puu-uunista, jossa esineet poltetaan. Kuvan perusteella uuniin mahtuisi kävelemään sisään: sen katto kaartuu väärinpäin olevan u-kirjaimen muotoisena kaarena maahan ja sisään on ladottu esineitä vähintään seitsemään kerrokseen. Teppo kertoo lämmittävänsä uunin kaksi kertaa vuodessa lähimetsistä keräämällään puulla ja vertaa polttoa urheilusuoritukseen. “Se palaa 24 tuntia ja kymmenen minuutin välein lisätään puita. Olotila on sen jälkeen euforinen monta viikkoa. Se fyysinen olo kun siitä selviää, siitä tulee joku tosi iso kokemus – onpa hienoa olla ihminen.” Teppo näyttää lehdestä leikattua valokuvaa, jossa joukko miehiä kävelee kaupungissa puvut päällään, valtavia lasisia rakennuksia vierellään. Hän hahmottaa oman työnsä jonkinlaisena vastakohtana kuvan maailmalle.

“Tää on jääny mulle ikuisesti mieleen tää valokuva, mun kaikki kaverit opiskeli jotain kaupallista, tää [osoittaa kuvaa] oli se johon ne pyrki. Helpoin ja ensimmäinen, se maailmojen ero, oli aina vaan se, että toiset työskenteli saadakseen rahaa, ja mä kovasti kaipasin jotain muita syitä. [...] Työn parissa vietetään kuitenkin suuri osa elämästä.”
(Teppo, 7.10.2017)

Tepon ystävät päätyivät opiskelemaan kaupallista alaa, kun taas hän itse kokee menneensä täysin vastakkaiseen suuntaan: mahdollisimman omavaraisen käsillä tekemisen pariin. Teppo näkee maailmojen eron selkeästi valokuvissa, mutta ei koe osaavansa täysin selittää sitä. Kuitenkin hänen keskeinen ajatuksensa on kysymys siitä, mistä syntyy ihmiselle mielekäs elämä. “Mä ite saan tästä duunista paljon niitä eväitä siiheen mielekkääseen ja kokemukselliseen ja tarkoitukselliseen elämään”, hän toteaa.

Leena

“Nää mimmit [keramiikkapajan henkilökunta] muistaa vielä kun kävelin masentuneena sisään, ‘antakaa jotain savea, antakaa se savipaketti, tulin itselleni tekemään astiat’.
Halusin karkeaa kuvanveistosavea, tiesin mitä haluan. Sitten rupesin tekemään niitä ja meni muutama viikko kun ne oli valmiita. Postasin kuvan Facebookiin ja siitä vajaa vuosi niin olin Habitaren design-osastolla uutta muotoilua esittämässä. Mua nauratti itseäni kauheasti, tuli sellanen olo että mitä tämä nyt on – ihmiset rupesivat kyselemään ja rupesin myymään niitä. [...] Tämä on ihan onnellista sattumaa, en nyt ihan lottovoitoksi sanoisi.”
(Leena 14.6.2017)

Informanttini Leena päätyi tekemään keramiikkaa työkseen sattumalta. Hän työskenteli pitkään kosmetologina, maskeeraajana, visuaalisena suunnittelijana ja opiskeli vielä maisteriksi yliopistossa. Sitten hän jäi työttömäksi. Raskaan työttömyysvuoden jälkeen Leena päätti kokeilla jotain uutta ja tuli Kaapelitehtaalle tekemään itselleen astiat. Leenalla oli visio rosoisista ja rennoista astioista, jotka hän toteutti kuvanveistoon tarkoitettusta karkeasta savesta. Niistä astioista on peräisin Leenan rouhea tyyli, joka on sittemmin

saavuttanut suosiota. Leenalle astioiden tekeminen tarkoitti sallivuutta ja rentoutta – jotain, mitä hän kipeästi kaipasi aikaisempien töidensä jälkeen.

“Muoti, mainos, lehti, siellähän pyritään siihen täydellisyyteen koko aika, näennäiseen täydellisyyteen – se on musta jotenki ihan kauheeta. Mä oon niin kyllästynyt siihen. Mä tykkään että on rosoa ja elämänmakua ja sellasta. Mainoskuvien nyppiminen pinseteillä paikoilleen, se on musta ihan todella tylsää ja mielenkiinnottomaa. [...] Kaikki on niin optimoitu, kun halutaan se maksimaalinen hyöty ja mahdollisimman nopeasti. Se tuntuu tosi raskaalta tavalta olla ja elää ja työskennellä. Se, että teet jonkun muun toiveen mukaan. [...] Mä tuun todella mielelläni tänne [työhuoneelle]. Enkä koe väsyväni tästä vaikka teen hirveesti töitä. Se, kun joudut jonkun muun arvojen mukaan työskentelemään. Myyt itsesi ja oman panoksesi. Suurin osa ihmisistä on ihan tyytyväisiä, monet ajattelee että työ on töitä. Ihminen tekee suurimman valvellaoloaikansa töitä, se on tosi surullista. Ihmisten pitäis saada tehdä semmosta töitä josta ne nauttii.” (Leena, 14.6.2017)

Leenan aiemmat työt, eli 30 vuotta mainos- ja lehtimaailmaa, luovat voimakkaan kontrastin nykyiselle työlle saven parissa. Näennäiseen täydellisyyteen pyrkiminen ja kontrolli ovat Leenan mukaan jääneet taakse, ja nyt hän pystyy tekemään töitä sallivasti ja rennosti. “Tää on kauheen vapauttavaa”, Leena toteaa. Opin niiden päivien myötä, jotka vietin Leenan työhuoneella, että astioiden rentous ei tosiaan ollut vain esteettinen ja muodollinen seikka. Leena työskenteli rivakkaan tahtiin, mutta samaan aikaan rennosti: potentiaaliselle asiakkaalle valokuvattavia astioita ja rekvisiittaa ei tosiaan aseteltu paikoilleen pinseteillä, vaan kuvat valmistuivat hetkessä ja rennolla otteella. Kuten alaluvun alun kenttäpäiväkirjaotteesta käy ilmi, oma pyrkimykseni valmistaa astioita Leenan tapaan rennosti ei tietenkään onnistunut: tietoinen ja tarkka rentouden imitoiminen on tietysti jo ristiriitaisuudessaan mahdotonta. Leena kertoo, että häneltä on kysytty miksei hän ota ketään töihin: tekemistä on paljon, joskus jopa liikaa yhdelle ihmiselle. Leena ei kuitenkaan halua ottaa töihin ketään muuta, koska jokaisella on oma kädenjälki: kukaan ei voi tehdä täysin samanlaisia astioita kuin hän. Leena ei voi myöskään vastata siitä, että muiden

tekemät astiat ovat yhtä laadukkaita kuin hänen tekemänsä. Yksin työskenteleminen on siis jollain tapaa vapaata: Leena voi ainakin periaatteessa määritellä itse mitä tekee, miten tekee, milloin tekee ja missä tekee vai tekeekö ollenkaan. Itse tekoprosessi on siis hänen kontrollissaan, eikä sitä ainakaan tekohetkellä haasta suoranaisesti mikään tai kukaan muu kuin luonteeltaan kuriton savi.

Leenan kokemus yksin työskentelemisen tarjoamasta vapaudesta oli tavallinen myös muiden keraamikkojen keskuudessa. Yksin työskentelemisestä muotoutuu tietynlainen kertomus, jonka koetaan olevan erittäin henkilökohtainen. Punkaharjulainen keraamikko Hannu ei usko, että samanlainen keramiikan valmistaminen voisi jatkua hänen työtiloissaan. ”Tää on niin henkilökohtainen, en edes omille lapsille oo miettiny tätä, jokaisella on omat tarinat,” hän toteaa. ”Kaikkein vahvimmillani koen olevani tällä paikalla ja täällä työhuoneella, tulis tänne kuka vaan, vaikka Putin. Täällä minä pystyn ottamaan kenet tahansa vastaan ja olemaan oman työni kautta tasavertainen. Minun ei tarvii sitä hävetä. Missä tahansa muualla se on sitten eri juttu”, hän pohtii.

Tekeminen ja vapaus

Tekemällä keramiikkaa Leena ja Teppo pääsevät kokemustensa mukaan jonkin suuren äärelle: elämänmaun, mielekkyyden ja tarkoituksellisuuden piiriin. Tekemisestä seuraava fyysinen rasitus on välillä kovaa, mutta siitä seuraa perustavanlaatuinen ihmisenä olemisen kokemus. Tämä kokemus lähenee joskus jopa euforiaa: ”onpa hienoa olla ihminen”, Teppo kuvailee tunnetta, joka seuraa puupolttoisen keramiikkauunin sytyttämistä. Molemmat nostavat esiin, että tekoprosessi on tärkeä, ja antaa tekemiselle merkityksen. Leena pitää huolen siitä, ettei ala työskentelemään samalla tavalla kuin mainos- ja lehtimaailmassa työskenneltiin: hän haluaa säilyttää tekemisessä rentouden, joka maksimaaliseen hyötyyn pyrkivästä työstä puuttuu. Hän kokee pystyvänsä nyt paremmin määrittelemään ne arvot, joiden mukaan työskennellä: aiemmissa töissä hän joutui työskentelemään muiden asettamien tavoitteiden mukaan ja myymään oman työpanoksen muiden käyttöön. Myös Teppo on tarkka omaa tekemistä määrittelevistä ehdoista ja sanoo, ettei valaisi esineitä

kaupungin kivijalassa, koska hänelle tärkeintä on oman energian käyttö ja ympäristö, joka mahdollistaa omavaraisuuden. Kuvaillessaan tekemistä myös muut haastattelemani keraamikot puhuvat vapaudesta ja itselleen merkityksellisistä ja nautinnollisista tekemisen tavoista. Kuten aiemmista alaluvuista on käynyt ilmi, mielekäs tekoprosessi tarkoittaa keraamikolle koko tekoprosessin toteuttamista itsenäisesti, jolloin työn nopeus ja tehokkuus vastaavat vain yhden ihmisen kapasiteettia.

Tekemisen lähtökohta on, että keraamikot voivat itse määritellä työtapansa, käyttämänsä materiaalit, valmistamansa esineet, työn tahdin ja työn sijainnin. Heillä on siis autonominen asema tekijänä, joka hallitsee esineen valmistusprosessin jokaisen vaiheen ja omistaa työnsä lopputuloksen, ja siten heidän työtänsä voisi luonnehtia marxilaisittain vieraantumattomaksi työksi. Klassisen marxilaisen teorian mukaan käsityöläinen on siis paremmassa asemassa kuin palkkityöläinen, koska käsityöläinen omistaa tuontantovälineensä ja voi siten tuottaa tavaroita itse, ilman että tämän täytyy myydä työvoimaansa palkkityöläisen tavoin. Käsityöläinen pääsee myös työpäivän aikana toteuttamaan erilaisia osaprosesseja, eikä työläisen tapaan suorita yhtä ja samaa yksinkertaista tehtävää. Nämä seikat johtavat siihen, ettei käsityöläinen vieraannu omasta työstään ja ihmisyydestään samoin kuin palkkityöläinen. (Marx 1974 [1867]: 310–312.) Keraamikot ovat siis Marxin kanssa samoilla linjoilla siitä, että tekoprosessin kokonaisvaltainen hallinta tarkoittaa tekijän kannalta mielekästä työtä. Myös ranskalaisia luomuviljelijöitä tutkinut antropologi Myriam Naji nostaa esiin, että viljelijät ovat halunneet ryhtyä työhönsä, koska se on kokonaisuudessaan tyydyttävämpää kuin tehotuotanto: pienen mittakaavan tuotanto mahdollistaa luovuuden, kokeilun ja autonomian (2016: 160). Najin mukaan tehostetun maatalouden kontekstissa koneet ja kemikaalit nopeuttavat tuotantoa, mutta rajaavat samalla ihmisten mahdollisuuksia tuottaa merkityksiä omassa työssään. Luomuviljelijöillä taas kuluu työhön enemmän aikaa ja voimia, koska työskentely sisältää paljon manuaalista työtä. (2016: 161–162.) Viljelijöiden tilanne muistuttaa keraamikkojen kokemusta: työ on käsityötä, jolloin siihen kuluu paljon aikaa ja voimia, mutta mikäli työtä tehostaisi, se menettäisi merkityksensä.

Naji nostaa esiin, että viljelijöitä motivoivat tekemisen poliittiset, eettiset ja sosiaaliset ulottuvuudet. Ranskalaiset luomuviljelijät kritisoivat vallitsevia yhteiskunnallisia mekanismeja, kuten markkinataloutta ja ympäristötuhoihin ja sosiaaliin ongelmiin johtanutta talouskasvua. Myös keraamikkoja motivoivat käsityön eettiset ja sosiaaliset ulottuvuudet. Teppo nostaa esiin omavaraisuuden ja oman fyysisen työskentelyn tärkeyden vastakohtana koneille, siis jonkinlaisen vaihtoehdon teollistumisen myötä tapahtuneelle tuotannon tehostamiselle. Leena puolestaan korostaa sallivuutta ja rentoutta, eli jonkinlaisia vastakohtia tuotannolle, jossa pyritään markkinoiden näkökulmasta maksimaaliseen hyötyyn. Tuotannon tehostamista vastaan argumentoi myös moni muu keraamikko, kuten edellisessä luvussa esittelemäni Hannu, jonka mukaan käsityön merkitys löytyy huolella tekemisestä, eli tekemisestä itsestään vastakohtana voittoon tähtäävälle teolliselle tuotannolle. Keraamikkojen kritiikeissä esiintyy niin koneiden käytön ja koneilla tehtävän teollisen tuotannon kritisointi, kuin voittoon ja maksimaaliseen hyötyyn tähtäävän tuotannon kritiikki. Tässä mielessä keramiikan tekemisen käsityömenetelmin voisi nähdä siis pyrkimyksenä irtautua epämieluisasta yhteiskuntajärjestelmästä ja astua pois markkinaehtoisen tuotannon piiristä. Toisaalta käsityö on aina ollut osa globaalia kapitalismia, eikä se ole katoamassa. Juuri tämän vuoksi käsityön ei tulisi tulkita asettavan vaihtoehtoa tai vastarintaa kapitalismille, argumentoivat antropologit Clare M. Wilkinson-Weber ja Alicia Ory DeNicola (2016: 12). Käsityö voi heidän mukaansa kuitenkin asettua ”moraaliseen vastarintaan kapitalismin kylmyyttä vastaan”, vaikka se siten jättäisi huomiotta kapitalistista tuotantoa edeltävän tuotannon epäoikeudenmukaisuudet, sekä sen tosiseikan, että esineiden systemaattinen tuottaminen tarkoittaa usein teollista tuotantoa lähestyvien prosessien käyttöönottoa (2016: 12). Keraamikkojen tapauksessa kritiikki ei kohdistu kapitalistiseen järjestelmään, vaan työn ja toimeentulon suhteeseen: kuinka yhdistää itselle merkityksellinen työ toimeentuloon? Onko se edes sellainen vaatimus, jonka voi esittää yhteiskunnalle?

Keraamikkojen pyrkimys kertoo mielestäni ihmisten tarpeesta tehdä sellaisia asioita, jotka he kokevat mielekkäiksi ja itsessään arvokkaiksi. Tämä tarve ainakin keraamikkojen tapauksessa pääsee harvoin toteutumaan tämänhetkisen taloudellisen ideologian puitteissa. Toisaalta keraamikkojen pyrkimys kertoo jotain myös heidän yhteiskunnallisesta asemastaan. Myriem Naji vertaa viljelijöiden asemaa marokkolaisiin kutojiin, ja huomaa, että ranskalaisilla viljelijöillä on paremmat mahdollisuudet määritellä ne arvot, joille oma työ perustuu. Marokkolaisten kutojien tapauksessa käsityön tekeminen on pakon sanelema tarve, kun taas ranskalaisten viljelijöiden tapauksessa käsityö on valittu strategia: kutojat jättäisivät marginaalisen asemansa mikäli voisivat tehdä käsityön sijaan jotakin muuta, mutta viljelijät ovat valinneet käsityöhön kuuluvan uurastuksen ja marginaalisuuden. Najin mukaan ranskalainen yhteiskunta tarjoaa viljelijöille puitteet, jossa he voivat myydä tuotteensa suoraan kuluttajille ja hinnoitella työnsä itse – ja siten heillä on parempi mahdollisuus toimijuuteen kutojiin verrattuna. Moni viljelijä on taustaltaan keskiluokkainen, ja aiemmin kokenut elämässään tietyn hyvinvoinnin tason. Najin mukaan tämän myötä jo koettuja arvoja voi alkaa haastamaan esimerkiksi yksinkertaisemman elämäntyylin myötä. Viljelijöiden asemaa haastavat kuitenkin jatkuvasti sekä valtion harjoittama politiikka että vapaat markkinat, aivan kuten keraamikkojenkin tapauksessa. (Naji 2016: 166.) En luokittele haastattelemiani keraamikkoja yhtä yksiselitteisesti keskiluokkaisen taustan omaaviksi henkilöiksi, mutta uskon Najin tekemän erottelun marokkolaisten kutojien ja ranskalaisten viljelijöiden välillä sopivan osittain kuvaamaan myös keraamikkojen tilannetta. Keraamikoilla on mahdollisuus valita keramiikan tekemisen ja jonkin muun työn välillä, jolloin valinnan voi perustella arvoilla, ja vallitsevia arvoja on mahdollista haastaa. Keraamikon työ vaatii jonkin verran taloudellista riippumattomuutta, jotta palkkatyöstä voi osittain tai kokonaan irtautua, ja sen lisäksi joko hankkia tai rakentaa omat tuotantovälineet, kuten dreijan tai uunin. Viljelijöiden tapaan myös keraamikot voivat myydä tuotteita suoraan kuluttajille, jolloin välikäsilte ei tarvitse maksaa, ja keraamikot pystyvät määrittelemään tuotteidensa hinnan itse. Tästä huolimatta hinnat perustuvat pitkälti markkinoihin. Keraamikkojen pyrkimys asettua voittoa tavoittelevan järjestelmän ulkopuolelle ei siis pääse kokonaisuudessaan toteutumaan:

saadakseen työstään tuloa, keraamikon tulee asettaa työnsä ja työn lopputulos eli esineet myyntiin markkinoille. Kun tuotteet asetetaan markkinoille, säätelevät markkinat tuotteiden hyödykearvoa ja sitä myötä niiden tuotantoa, olivat ne syntyneet minkä tahansa tuotantotavan myötä.

Nämä huomiot herättävät kysymään, miten esineen siirtymä markkinavastaisen tekemisen piiristä markkinoille tapahtuu, ja mitä se keraamikon ja asiakkaan näkökulmista tarkoittaa. Ovatko ne arvot, jotka määrittelevät esineen tekemistä, samoja arvoja kuin ne, jotka määrittävät itse esineen arvoa silloin kuin se myydään? Eli toisin sanoen, voivatko esineen hyödykearvoa nostaa esineen valmistamiseen johtaneet markkinavastaiset arvot? Ennen näihin kysymyksiin siirtymistä tarkastelen vielä esinettä itseään ja kysyn mitä merkityksiä keraaminen esine saa. Synnyttääkö merkityksellinen tekoprosessi merkityksellisiä esineitä, vai määrittävätkö esineen merkitystä jotkin muut seikat?

5. Esine

“Kyllä mä näillä [esineillä] toivon tuovani jotain sellaista [...] pientä merkityksellisyyttä, sinne minne tää meneekin tää kuppi. Että se tois jotain semmosta ekstra, mitä se sitten onkaan. Mut hyvää mieltä niiden on tarkoitus tuoda.” (Marja, 4.10.2017)

Tässä luvussa käsittelen keraamista esinettä ja kysyn, miten esinettä tulkitaan ja mitä merkityksiä sille annetaan. Ensimmäisessä alaluvussa syvennyn haastattelemini keraamikkojen tulkintaan esineestä. Monella informantillani oli vahva kokemus tietynlaisten esineiden merkityksellisyydestä, ja nämä kokemukset olivat usein ohjanneet heidät keramiikan tekemisen pariin. Tätä merkityksellisyyttä kuvattiin esimerkiksi sanoilla *esineen henki*, *sielu*, *yksilöllisyys* tai *filis*. Tässä alaluvussa kysynkin, mitä “hengellä” oikeastaan tarkoitetaan ja missä se sijaitsee. Esitän, että esine saa merkityksensä samaan tapaan kuin käsityömainen tekeminen, eli suhteessa toiseen, tässä tapauksessa teollisesti

tuotettuun esineeseen. Esine saa siten fetissimäisen luonteen, jolloin tekeminen ja siihen liitettävät positiiviset tunteet vaikuttavat olevan läsnä esineessä itsessään. Antropologisen tutkimusperinteen myötä käännän kuitenkin katseeni kohti esineen tulkitsijaa ja kysyn, miksi esine saa merkityksensä: mihin esineen henkeä tarvitaan?

Toisessa alaluvussa lähdän liikkeelle tarkastelemalla esineelle annettavan merkityksen ja esineen muodon välistä yhteyttä. Kuten esitin edellisessä luvussa, tietynlainen tekoprosessi vaikuttaa esineen muotoon: kun esineen tekijä hallitsee sekä suunnittelun että toteuttamisen, esine *muotoutuu* prosessin myötä tietynlaiseksi. Esitän kuitenkin tässä alaluvussa, että esineen muotoon vaikuttaa myös symbolisen rakentamisen prosessi, jonka myötä esineen edustama tuotantomuoto tuodaan esiin siten, että sen voi havaita esineen muodosta visuaalisesti ja haptisesti. Samaan aikaan esineen muodon tulee olla yksilöllinen, eli edustaa tekijän “omaa tyyliä”: esineen tulee siis erottua muista esineistä, mutta se ei saa erottua liikaa, koska tällöin se ei enää sovi yhteisesti jaetun “taidon” ja hyvän maun piiriin. Viitataan Pierre Bourdieun (1984) klassiseen teoriaan tiedon, luokan ja maun yhteydestä ja pohdin, kuinka keraamisen esineen merkityksen tulkintaan vaikuttaa tulkitsijan yhteiskunnallinen asema.

Kolmannessa alaluvussa tarkastelen esineen tekemistä ohjaavien arvojen ja esineeseen myyntitilanteessa liitettävien arvojen vastaavuutta. Chris Gregoryyn (1997) arveteorian mukaan arvot kuvailevat toisaalta sitä mitä on olemassa, ja toisaalta sitä miten asioiden tulisi olla olemassa, ja siten yhteiskunnassa voi olla keskenään ristiriitaisia arvojärjestelmiä. Esitän, että keraamisen käsityö- ja taide-esineiden aseman voisi tulkita olevan ristiriitaisten arvojärjestelmien keskellä: ne symboloivat merkityksellistä työtä ja elämäntapaa, ja asettuvat vastakkain merkityksettömäksi koetun teollisen massatuotannon kanssa, mutta samaan aikaan niiden hyödykervo kasvaa niiden edustaman markkinavastaisuuden myötä. Esineen tekijät edustavat ostajille yksinkertaista, eettistä ja tyydyttävää elämäntapaa, jonkinlaista “autenttisuutta”, joka saa merkityksensä epätydyttävän modernin elämäntavan myötä. Toisaalta samaan aikaan käsityön tekijöiden voisi nähdä edustavan manuaalisen

työn maailmaa, joka on alisteisessa suhteessa tietotyöhön. Kyseinen ristiriita kuvastaa mielestäni kiinnostavalla tavalla myös keraamiseen esineeseen liitettävien symbolisten ja sosiaalisten arvojen, sekä hyödykearvon välistä suhdetta.

Esineen henki, sielu ja fiilis

Edellisessä luvussa esitin, että tietynlaiseen tekemiseen, jota usein kuvataan käsityöksi, liitetään ajatus huolellisuudesta, taidosta, miellyttävyydestä, henkilökohtaisesta, yksilöllisestä ja vaatimattomasta. Merkityksellinen tekeminen asetetaan vastakkain merkityksettömän tuottamisen kanssa, jota puolestaan kuvataan tehokkaaksi, tylsäksi, anonyymiksi, ahneeksi ja mekaaniseksi. Kuten tekemistä, myös esineitä kuvataan aineistoni perusteella niiden toiseuden kautta, vastakkaisina teollisesti tuotetulle esineelle. Esineen tapauksessa teollisesti tuotetulla esineellä viitataan vieraaseen, kylmään ja anonyymiin esineeseen. Tällainen esine ei herätä tulkitsijassaan positiivisia tuntemuksia, toisin kuin merkitykselliseksi luokitellut esineet, jotka puolestaan herättävät kokemuksen kauneudesta, läsnäolosta, tai esimerkiksi toisesta ihmisestä. Haastattelemieni keraamikkojen huomiot merkityksellisestä esineestä nostavat esiin kysymyksen siitä, onko merkitys läsnä esineessä itsessään, vai sijaitseeko se ihmisen tulkinnassa. Seuraavassa luvussa siirrynkin tarkastelemaan merkityksen rakentumista ja kysyn, mistä kokemus esineen merkityksellisyydestä koostuu.

”Se on ihan eri asia kun jos sulla ois joku teollisesti tehty esine”

“Alunperin kiinnostus tuli siitä, että jos sulla on vanha esine tai käsintehty esine kädessä ja juot siitä vaikka teetä, niin se on ihan eri asia kun jos sulla ois joku teollisesti tehty esine. Se muuttaa oikeestaan koko sen tilan ja pysäyttää sen olemisen, se on oikeestaan tosi varhainen havainto mikä sai kiinnostumaan. Tietty läsnäolo, kun sulla on joku käsintehty tai vanha esine, niin sä oot jotenkin enemmän läsnä hetkessä, kuin jos sä juot vaikka jostain rumasta huoltoaseman mukista ja haluut vaan päästä pois siitä. Se on semmonen varhainen muisto.” (Saana, 17.10.2017)

Saana puhuu esineestä, joka muuttaa koko tilan ja pysäyttää olemisen. Jotkin esineet tuovat hänet tähän hetkeen, toiset esineet saavat aikaan halun päästä tilanteesta pois. Kokemus on Saanalle tuttu jo lapsuudesta, jolloin hän kiinnostui vanhoista esineistä. “Mun isovanhemmilla oli antiikkikauppa, kiertelin paljon museoita ja valokuvasin, jostain syystä kiinnostuin keraamisista esineistä”, hän kertoo. Kiinnostus vei hänet lopulta opiskelemaan keramiikkaa ja taidetta.

Saanan kokemus tiettyjen esineiden merkityksellisyydestä toistui myös muiden keraamikkojen haastatteluissa. Muutama keraamikko kertoi kiinnostuneensa jo lapsuudessaan tietyn tyyppisistä esineistä, toiset kokivat nuoruudessa vahvan kokemuksen keramiikan tai keramiikkapajan ympäristössä. Muutaman keraamikon perheessä tai suvussa oli taiteilijoita tai keramiikan parissa työskenteleviä ihmisiä, mutta noin puolet ovat kasvaneet aikuisiksi ilman aiempaa, vahvaa kosketusta keramiikkaan. Osa löysi keramiikan aikuisiällä ja vaihtoi ammattia harrastuksen viedessä mennessään. Haastatteleman keraamikot kertoivat heitä puhutelleen, joko lapsuudessa, nuoruudessa tai aikuisiällä, esimerkiksi käsintehdyt esineet, vanhat esineet, savi itsessään, kauniit esineet, astiat, sekä kauniit ympäristöt. Moni oli päätenyt keramiikan pariin juurikin näiden kokemusten myötä. Näin kävi myös informanttilleni Karoliinalle, joka oli jo lukiossa kiinnostunut kuvataideaineista, mutta ei omasta mielestään osannut piirtää. Siten Karoliina päätyi keramiikkakerhoon, jossa hän innostui: “siellä sain päähäni et sitä mä alan tekemään”, hän kertoo. Lukion jälkeen Karoliina pääsi opiskelemaan muotoilua Kuopioon ja valmistui keraamikoksi. Valmistuttuaan hän työskenteli monta vuotta kesäisin Turun käsityömusseossa, jonka ympäristö ja tunnelma tekivät 20-vuotiaaseen Karoliinaan voimakkaan vaikutuksen:

“Se ympäristö, ihan pelkästään ne talot ja esineet ja sellanen ihmeellinen rauha joka liittyy niihin väreihin erityisesti. Siellä on aika vähän niitä esineitä, mutta jokainen esine on jotenki merkityksellinen [...] Ne on sellasia että ne on niin tehtyjä, että mikään kohta ei oo tullu sieltä mistään tehtaasta. Hauskoimpia esineitä on ne, jotka on huolella tehty ja ne on

vähän kummallisia. Vaikka joku helmikirjailtu tyyny – joku on päättänyt sen kuvion ja viettänyt jonku vuoden helmikirjaillen sitä kissaa joka soittaa mandoliinia.” (Karoliina, 31.8.2017)

Ympäristö, jossa jokainen esine on merkityksellinen, ja jonka värimaailma ja olemus viittaavat menneeseen, loivat Karoliinalle kokemuksen ihmeellisestä rauhasta, jonka parissa on hyvä olla. “Sä jotenkin sulaudut siihen ympäristöön, susta tulee vähän sellanen muinaisihminen”, hän kuvailee kokemustaan. Tämän lisäksi käsityömusseossa Karoliinalla oli ympärillään sellaisten ihmisten yhteisö, jotka olivat kiinnostuneita samoista asioista. Karoliinan kokemus muistuttaa erään toisen informanttini nuoruuden kokemusta. Teppo matkusti lukion jälkeen tapaamaan ystäväänsä Uuteen-Seelantiin, josta hän löysi sattumalta itseään voimakkaasti koskettavan ympäristön keraamikko Barry Brickellin luota. Teppo ei ollut ikinä ennen tehnyt keramiikkaa, mutta Barryn pajan tunnelma esineineen ja ympäristöineen teki häneen niin vahvan vaikutuksen, että hän ymmärsi olevansa sanojensa mukaan “sen asian parissa missä mun kuuluukin”. Kokemuksen myötä hän alkoi Suomeen palattuaan itse opiskella keramiikkaa ja matkusti myöhemmin Barryn luo harjoitteluun. Lopulta hän perusti itselleen keramiikkapajan, jossa esineet valmistuvat Barryn tapaan potkudreijalla ja puu-uunissa. Kuten Karoliinan tapauksessa, myös Tepon kokemukseen liittyy tietty nostalginen kaipuu teollista tuotantoa edeltävään maailmaan, joka on inhimillinen ja siten merkityksellinen.

“Mun mielestä nää ihmisen tekemät esineet jollakin tavalla kommunikoi sen käyttäjän kanssa, aina siinä on ihminen enemmän läsnä eri tavalla kuin teollisessa esineessä. Englannissa on yks keraamikko, jonka luona me [Teppo ja hänen vaimonsa Johanna] ollaan käyty monta kertaa. Aina kun mä nään sen kupin, edes siellä hyllyssä, vaikka vaan muutaman sekunnin ajan, niin se ihminen käy mun mielessä. Musta se on hirveen tärkeetä, siis se että ihmisten välille syntyisi tällästä kommunikaatiota. Mun mielestä se tuntuu kauheen arvokkaalta, ei se ainakaan synnytä vihaa niitä ihmisiä kohtaan. Versus se että ne kaikki esineet ois teollisesti tehtyjä, jolloin niihin ei synny mitään kontaktia, koska se

ihminen ei tiedä miten ne on tehty, mistä ne on tehty, kuka ne on tehnyt, tai minkälainen kone. Sieltä niinkun häviää se kaikki sen esineen takaa.” (Teppo, 7.10.2017)

Tieto ihmisyydestä ja tekijästä esineen takana on Tepolle merkityksellistä. Maailma näyttää tuttujen, käsin tehtyjen esineiden keskeltä hänen mielestään inhimilliseltä ja hyväntahtoiselta. Kuvaillessaan käsin tehdyn esineen merkitystä Teppo pitelee käsissään itse valmistamaansa kuppia.

“Mun mielestä se on hirveen arvokasta että ajatellaan hyvää kanssaihmisistä, että onpas sekin mukava ihminen kun se on tehnyt mulle tällöisen kupin tai kirjahyllyn. Nyt kun kaikki on teollisesti valmistettua eikä mikään kommunikoi meidän kanssa, että onko sillä mitään yhteyttä siihen että ajatellaan toisistamme pahaa. Kun kaikki mitä katsoo ympärillään on vaan kylmää.” (Teppo, 7.10.2017)

Sekä Saana, Karoliina että Teppo mainitsevat kommentteissaan tehtaan tai teollisen tuottamisen, ja asettavat ne vastakohdaksi käsintehdylle ja merkitykselliselle. Käsintehdy yhdistetään rauhaan, läsnäoloon, lämpöön ja inhimilliseen, vastakohtana tehtaast ja teollinen tuottaminen, jotka edustavat kylmyyttä ja vierautta. Tepon mukaan vieraus tarkoittaa sitä, ettei teollisesti tuotetuista esineistä “tiedä miten ne on tehty, mistä ne on tehty, kuka ne on tehnyt, tai minkälainen kone”. Toisin sanoen esineen tekotapa, siihen käytetyt materiaalit, esineen tekijä ja tekemiseen käytetyt työkalut tai koneet jäävät pimentoon, ja tieto esineeseen liittyen jää hyvin pinnalliseksi. Kun esineen tekijä ja tekotapa ovat tiedossa, tai ymmärrettäviä, esine tulee lähemmäs, tuntuu inhimilliseltä ja koskettaa. Karoliinan ja Tepon kertomukset nostavat kuitenkin esiin, että esineiden lisäksi vahvan kokemuksen syntyyn vaikutti koko ympäristö, tunnelma ja ideologia: käsityö museo ja Barryn keramiikkapaja olivat jotain aivan erilaista kuin mihin he olivat tottuneet. “Se hyppäys tästä maailmasta tohon – tajusin että elämänsä voi viettää myös tällä tavalla, ilman suojakypärää”, Teppo kertoo kokemuksestaan Barryn luona. Elämä ilman suojakypärää viittaa tulkintani mukaan turvattomuuteen, joka seuraa sellaisen elinkeinon harjoittamisesta,

joka ei takaa tekijälleen toimeentuloa. Samaan aikaa elämä ilman suojakypärää tarkoittaa rohkeutta ja vapautta harjoittaa sellaisia asioita, jotka kokee itse merkityksellisiksi. Edellisessä luvussa esitin, että etsimällä itselle mielekästä tapaa tehdä töitä keraamikot asettuvat samalla maksimaalista tuotannon tehostamista vastaan, ja hakevat vaihtoehtoja teolliselle, voitontavoitteluun perustuvalla tuotannolle. Tästä seuraa väistämättä myös jonkinlainen turvattomuus, vaikka useat saavatkin toimeentulon esimerkiksi opettamisen kautta. Kuten tekemistä, myös esineitä kuvataan niiden toiseuden kautta, vastakkaisina teollisesti tuotetulle esineelle. Siinä missä tekeminen asetetaan vastakkaiseksi tuottamisen kanssa, merkityksellinen esine asetetaan vastakkain kylmän ja vieraan, teollisesti tuotetun esineen kanssa:

“Ehkä se vaan lähtee siitä omasta kokemuksesta mitä mä saan muiden tekemistä esineistä, tai miksei vaikka ruuasta yhtä hyvin. Jos joku muu on itse kasvattanut raaka-aineet ja tarjoaa siitä mulle aterian, niin onhan se ihan eri kokemus kuin jos syön maksalaatikkoa kaupan einesshyllystä. Se on se toive, että tämmösellä työllä pystyis välittämään jotain semmosta inhimillisyyttä, että täällä me ollaan ja me jaetaan tää todellisuus.” (Teppo, 7.10.2017)

“Sä näät että mä hion, mä silittelen näitä lautasia moneen kertaan. Ensin oon tehnyt muotin, nyt mä hion reunan, sitten ne kuivuu, sitten vien uuniin, yksitellen ladon uunilevyille – niihin tulee niin paljon sellasta humantouchia, inhimillistä kosketusta, että toivon että tää mun kiittollisen, iloisen, rennon avarakatseinen elämänasenteeni tarttuu siihen astiaan.” (Leena, 14.6.2017)

Informanttini Teppo ja Leena nostavat esiin, että esineeseen kasaantuu ihmiskosketusta, huolenpitoa ja aikaa. Bronislaw Malinowski (1922) puhuu “historiallisesta tunteellisuudesta”, joka liitetään esineisiin, jotka ovat kiertäneet monien käsien kautta ja joille on kertynyt oma sosiaalinen historiansa. Hän viittaa tutkimuksessaan erityisesti vanhoihin esineisiin, mutta myös käsintehtyihin esineisiin voisi tulkita kertyvän sosiaalista

ja historiallista tunteellisuutta hieman samaan tapaan: vanhat esineet keräävät inhimillistä kosketusta vuosien myötä, käsintehdyt esineet pitkäkestoisen tekoprosessin myötä. Esineissä materialisoituu siis jotain näkymätöntä (Godelier 1999), eli tässä tapauksessa ihmistyötä, kosketusta, aikaa ja huolenpitoa, tai yleisesti inhimillisyyttä. Esineisiin liitettävää tunteellisuutta tutkinut kulttuurintutkija Sara Ahmed (2004) puhuu ”rakastettavasta esineestä” (*loveable object*): esine saa affektiivisen laatunsa sen ajan ja työn myötä, joka esineen tekoon on laitettu. Siten edellisessä luvussa käsittelemäni käsityömäisen tekemisen voisi nähdä kiinnittyvän esineeseen, antaen sille fetissimäisen luonteen: tekeminen ja siihen liitettävät myönteiset tunteet vaikuttavat olevan läsnä esineissä itsessään ja syntyy *esineen henki*. Toisaalta aineistoni perusteella voisi myös sanoa, ettei esineen henkeä välttämättä löydy kaikista käsintehdyistä tai vanhoista esineistä. Kuten tekemisen tapauksessa, jossa käsityö toimii metaforana tietynlaiselle tekemiselle, eikä siis viittaa ainoastaan käsityötekniikoihin, uskonkin, ettei esineen merkityksellisyydessä ole välttämättä kyse ainoastaan sen tuotantotavasta, tuotantoon käytetystä ajasta tai esineen iästä. Monen haastatteleman keraamikon kokemuksen mukaan jotkut käsintehdyt esineet ovat merkityksellisempiä kuin toiset. Vastakkaisuus teollisesti tuotetulle esineelle ei siis välttämättä aina riitä kuvaamaan merkityksellistä esinettä, vaan tarvitaan joitakin muita määreitä.

”Mulle se on tunne, joka on kaikkein arvokkain. Saatan nähdä jonkun aivan pienen kitch-esineen, joka jostain syystä viehättää mua, se puhuu mun mielikuvitukselle [...] Mä en halveksi esineitä, päinvastoin, mun mielestä jotkut esineet ovat tavallaan pyhiä.” (Åsa, 6.5.2018)

Usein juuri vanhat ja käsintehdyt esineet ovat sielukkaampia kuin muut esineet – sellaiset, ”jotka ovat liikkuneet monen käden kautta”, toteaa informanttini Åsa. Hän ei kuitenkaan rajaa merkityksellisiä esineitä vanhoihin ja käsintehtyihin esineisiin. Åsan mukaan tärkeintä on, että esine puhuu omalle mielikuvitukselle, siis jollain tavalla kommunikoi oman itsen kanssa. Se, mitkä esineet puhuttelevat häntä, on Åsan mukaan toisinaan vaihdellut ja on

“vuorovaikutuksessa oman kehityksen kanssa”. Kun Åsa aloitti keramiikan opiskelun, häntä puhuttelivat ja viehättivät esimerkiksi Henry Mooren veistokset, kansan keramiikka ja kansantaide, eli “sellainen aito, kuten yksinkertaiset käyttöesineet”, hän toteaa. Esineiden merkityksellisyys liittyy Åsan mukaan eri elämänvaiheisiin, tai niin sanottuun sielulliseen kehitykseen, joka on jatkuvassa muutoksessa. Toisaalta hän on myös huomannut, että jotkut ihmiset jäävät kiinni tietynlaiseen esteettiseen maailmaan, jolloin muutos heidän kohdallaan saattaa pysähtyä. Tästä huolimatta myös Åsan kokemuksen mukaan “joillakin esineillä on enemmän sielua kuin toisilla”. Nämä esineet puhuttelevat ja koskettavat, ja siinä hänen kokemuksensa vastaa Saanan, Karoliinan ja Tepon kokemuksia. Jotkut esineet herättävät heidän huomionsa, saavat aikaan tietyn tunteen ja siten pysäyttävät tähän hetkeen. Kuitenkaan mikä tahansa vanha tai käsintehty esine ei saa aikaan samaa kokemusta. Saana nostaa esiin, että “on paljon sellasia hengettömiä keramiikkaveistoksia, joissa ei oo sellasta tunnelmaa tai olemusta”.

Esineen henki on käsite, joka vie ajatukset kohti esinettä itseään ja herättää kysymään, minkälaisella esineellä kyseinen henki on. Antropologisen tutkimusperinteen myötä kysymyksen voisi myös kääntää toisinpäin, kohti ihmistä: miksi joillakin esineillä tulkitaan olevan henki? Ketkä tekevät tämän tulkinnan? Ja tietenkin, mitä hengellä oikeastaan tarkoitetaan ja missä se sijaitsee. Informanttieni kokemukset merkityksellisistä esineistä nostavat esiin, että tiettyyn esineeseen liitettävää merkityksellisyyttä selitetään usein niiden tuntemusten kautta, mitä kyseinen esine itsessään herättää. Haastattelemani keraamikot puhuivat esimerkiksi toisen ihmisen läsnäolosta, yleisestä läsnäolosta, kontaktista, mielikuvituksen heräämisestä tai rauhasta. Tämän lisäksi osa nosti esiin merkityksellisen esineen yhteyden omiin arvoihin tai ideologiaan, kuten vaikka Karoliinan huomio siitä, että merkityksellinen esine on “niin tehty, että mikään osa ei ole tullut mistään tehtaasta”, tai Tepon huomio siitä, että merkityksellinen esine on ihmisen tekemä. Daniel Millerin (1987) mukaan esineillä on läheinen suhde ihmisen tunteisiin ja perustavanlaatuisiin käsityksiin maailmasta. Millerin mukaan esineet liittyvät usein tiedostamattomaan, siinä missä kieli viittaa tiedostettuun: tämän myötä niiden tulkinta yhteiskunnassa ei aina edes johda

konfliktiin, koska ihmiset eivät välttämättä edes huomaa tai ymmärrä tulkitseviensa esineitä eri tavoilla. Siten erilaiset tulkinnat voivat olla olemassa yhtä aikaa. (1987: 99–107.) Haastattelemanani keraamikot olivat tietoisia erilaisista tulkinnoista joita esineisiin liitetään. Vaikka esine edustaa tekijälleen *jotain merkityksellistä*, se ei välttämättä edusta sitä samaa kaikille tulkitsijoilleen. Informanttini Åsan huomio siitä, että kokemus esineiden merkityksellisyydestä on vaihdellut hänen elämänsä aikana, korostaa merkityksen liikkuvuutta: opiskeluaikoinaan häntä puhuttelivat eri esineet kuin tällä hetkellä. Toisaalta Åsa nosti samaan aikaan esiin, että toisissa esineissä on itsessään jotain, jota hän kutsuu sieluksi: erityisesti vanhoilla esineillä, jotka ovat olleet olemassa pidemmän aikaa ja liikkuneet monen käden kautta. Merkityksellisyys ja sielukkuus tarkoittavat siis vähän eri asioita: ihmisen maku muuttuu, mutta vanhoilla esineillä tulee aina olemaan sielu, joka syntyy ainakin ajan ja ihmiskontaktin myötä, mutta kenties myös joidenkin muiden määreiden kautta. Jotta esineen merkityksen tai sielukkuuden äärelle voisi päästä, tuleekin kaikeksi ensiksi kysyä, onko merkitys läsnä esineessä itsessään, vai sijaitseeko se ihmisen tulkinnassa? Ja lisäksi, mitkä tekijät vaikuttavat esineen merkityksen rakentumiseen?

Muoto, tieto ja luokka esineen merkityksen rakentajina

Tarkastelen esineen merkitystä ensiksi esineen muodon kautta. Haastattelemanani keraamikot pyrkivät valmistamaan yksilöllisiä ja omaa tyyliä kuvastavia esineitä. Esineen yksilöllisyydellä tarkoitetaan aineistoni perusteella sekä esineen muotoa, että esineen valmistustapaa. Näistä kahdesta esineen muodon yksilöllisyys nousee kuitenkin hierarkkisesti tärkeämmäksi, mistä kertoo esineen merkityksen kuvaileminen ensisijaisesti sen visuaalisesti havaittavien ominaisuuksien myötä. Esineen merkityksen voisi mielestäni nähdä rakentuvan esineen tekoprosessin myötä, kuten esitin tekemistä käsittelevässä luvussa, mutta samaan aikaan esineen tulee muodollaan symboloida tietynlaista tekoprosessia, jotta mahdollisimman moni ihminen tulkitsee sen merkityksen “oikein”, eli siten kuin tekijät toivovat tulkittavan. Tutkailen tässä alaluvussa esineen merkityksen rakentumista ja rakentamista Pierre Bourdieun (1984) teorian avulla, jonka mukaan ihmisen mieltyminen tietynlaiseen estetiikkaan kertoo tämän yhteiskunnallisesta asemasta. Tällöin

esineen merkityksen rakentumiseen vaikuttavat ihmisen sosiaalinen, kulttuurinen ja taloudellinen pääoma, ja esineen merkityksestä tulee jotain, joka sijaitsee tekoprosessin lisäksi ihmisen tulkinnassa.

“Jotenki meidän täytyy erottua siitä mitä noi tehtaot tekee”

Informanttini Sami keräsi jo lapsuudessaan savea ojasta ja valmisti siitä astioita. Teini-iässä hän alkoi keräilemään erilaisia astioita ja kiinnostui Arabian leimoista ja lasitteista. Nykyään hän valmistaa astioita muottiin valamalla ja määrittelee oman tuotantonsa olevan kuin Arabia pienessä mittakaavassa. “Astiat on mun elämä”, Sami summaa. Hän on identiteetiltään muotoilija, ja nauttii toimivien, omaperäisten ja kauniiden muotojen löytämisestä.

“Jos ajattelet tavallista mukia, oon mä yhden semmoisenkin tehnyt. Mutta tää on tylsä, se on tehty jo. Ei ollut mun juttu [...] Mulla on näitä veistoksia näissä, jotka on ollu se mun persoona – se mihin ihmiset on ihastunu ja jonka ne halus itselleen.” (Sami, 9.8.2017)

Sami tunnetaan pienistä veistoksista, joita hän liittää esimerkiksi kahvoiksi astioiden kylkiin. Tavanomaisen korvan sijaan Samin suunnitteleman mukin kyljestä voi löytyä enkelin tai lepakon siipi, tai vaikka pääkallo tai puun oksa. Sami huomauttaa, että jokainen keraamikko pyrkii tekemään omanlaisia esineitä: “me ei pyritä toisiamme matkimaan, me pyritään tehdä ihan päinvastoin”. Juurikin uniikkisuus luo hyvän laadun lisäksi Samin mukaan esineelle sen arvon. Hän mainitsee, että pienet veistokset mukien kyljissä ovat hänen persoonansa, eli juuri se uniikki osa esinettä, joka erottaa sen muista esineistä ja johon ihmiset ovat ihastuneet.



Samin valamia kuppeja odottamassa polttoa, lasitusta ja viimeistelyä.

Samin huomio siitä, että jokainen keraamikko pyrkii tekemään omanlaisiaan esineitä on aineistoni perusteella osuva. Hyvin usea keraamikko korosti tekijän omaa tyyliä ja persoonallisuutta, jonka tulisi ilmetä esineiden kautta. Informanttini Karoliina oli juuri haastattelun aikoihin valmistanut eräälle ravintolalle tilauksesta yksinkertaisia, mustavalkoisia esineitä, mutta ei kokenut niiden ilmentävän suuresti hänen tyyliään.

“Pidän itsekin niitä onnistuneina, mutta mun silmään ne ei ole mitenkään kovin mielenkiintoisia, koska noi on sit sellasia mitä aika moni muukin ois voinut tehdä Suomessa – että se ei oo kovin persoonallinen.” (Karoliina, 31.8.2017)

Karoliina ei koe astioiden yksinkertaista ja mustavalkoista tyyliä omakseen, vaikka astiat ovatkin hänen mielestään ihan onnistuneita. “En mä noita haluais viedä [myyntiin], koska siitä tulee mielikuva että se on se joka tekee niitä”, Karoliina toteaa. Hän ei siis halua identifioitua esineiden yksinkertaiseen ja mustavalkoiseen tyyliin. “Mun tyyli on vähän sellanen pöhelö, ei oo niin helppo ehkä yhdistellä.” Tekijä tulee olemaan esineessä läsnä, eikä Karoliina halua antaa itsestään väärää mielikuvaa. Tekijän “oma tyyli” toistui

haastatteluissa usein, ja sen koettiin olevan jotain sellaista, jonka saavuttamiseen jokaisen tekijän tulisi pyrkiä. Mustavalkoisuus ja yksinkertaisuus ovat ominaisuuksia, jotka ilmenevät esineen muodossa: tekijän tyyli on siis jotain, minkä voi nähdä tai tuntea. Tästä moni keraamikko oli samaa mieltä. Jotta tekijän tyyli voisi näkyä esineen muodossa, taustalta täytyy löytyä jonkinlainen oletus siitä, että yksi ihminen tekee tai suunnittelee esineen. Toisaalta myös esimerkiksi teollisesti tuotettuihin design- esineisiin liitetään ajatus suunnittelijan ”omasta tyylistä”, joka näkyy esineessä. Tekeminen ja suunnittelu ovat siis hierarkkisessa suhteessa toisiinsa: suunnittelu on se osio tekemistä, jota arvostetaan erityisen paljon. Suunnittelun erityinen arvostaminen liittyy Tim Ingoldin mukaan, kuten nostin edellisessä luvussa esiin, nykyisessä länsimaaisessa jälkiteollisessa maailmassa vallitsevaan mekanistiseen kosmologiaan, jossa suunnittelu on erotettu tekemisestä, ja jossa tekeminen näyttäytyy vain valmiin idean teknisenä toteuttamisena (2000: 289). Myös Alfred Gell nostaa esiin, että siinä missä tekniikan oletetaan olevan tylsää ja mekaanista, taide puolestaan edustaa todellista luovuutta ja autenttisia arvoja. Hän yhdistää autenttisuuden ja omaperäisyyden tavoittelun taiteen ”lähes uskonnonomaiseen asemaan” moderneissa länsimaaisissa yhteiskunnissa ja vertaa länsimaista käsitystä taideteoksesta Trobriandsaariin, joilla omaperäisyys ei itsessään ole arvostettua, vaan jossa esimerkiksi kanootin kaivertajan tulee seurata ideaalia muotoa ja pyrkiä imitoimaan sitä mahdollisimman tarkasti. (2000 [1992]: 466–477.) Gellin esimerkki Trobriandsaarilta muistuttaa toisaalta myös länsimaista käsitystä perinteestä, joka yhdistetään toisinaan myös käsityöhön. Tällöin käsityön tekijän tulee pyrkiä imitoimaan jotain ajallisesti aiempaa esinettä, joka on nostettu klassikon asemaan. Informanttini korostivat kuitenkin erityisesti tekijän ”omaa tyyliä”, jonkinlaista yksilöllisyyttä, eli jotain joka erottuu muista. Yksilöllisten esineiden nähdään kuitenkin samanaikaisesti olevan osa laajempaa jatkumoa, keramiikan kymmeniä tuhansia vuotta vanhaa perinnettä, jota yksilöt osaltaan kehittävät eteenpäin. Esineen tulee siis olla yksilöllinen, tekijänsä näköinen, ja samaan aikaan sen tulee sopivalla tavalla kiinnittyä perinteeseen. Antropologi Les Field (2009) puhuu erilaisista autenttisuuden määreistä, jotka voivat olla samaan aikaan olemassa: ”autenttisen ja omaperäisen nykytaiteen” sekä ”etnografisen autenttisuuden” määritelmät kuvailevat

mielestäni osuvasti keraamiseen esineeseen liitettäviä ideaaleja. Keraamisen esineen voisi siis tulkita edustavan kahdenlaista autenttisuutta: toisaalta esine symboloi tekijään liitettävää omaa tyyliä ja makua, ja toisaalta se symboloi “mennyttä maailmaa”, käsityöläisyyttä ja niihin yhdistettyjä oletuksia, kuten inhimillisyyttä ja merkityksellisiä suhteita ihmisten välillä.

Esineen yksilöllisyydellä viitataan aineistoni perusteella siis ainakin sellaiseen esineeseen, joka muodollaan ilmentää tekijän “oma tyyliä”. Tämän näkemyksen mukaan yksilöllisyys on läsnä esineen muodossa, ja siten voisi ajatella että myös teollisesti tuotettu esine voi olla yksilöllinen. Muutama informanttini viittasi kuitenkin myös sellaiseen esineen yksilöllisyyteen, joka syntyy käsityömaisen tekoprosessin myötä. Informanttini Tepon mukaan käsintehdyt esineet saavat arvonsa tekijän läsnäolon kautta, jonka voi aistia esineestä: “jos siinä jollain tasolla on se tekijä läsnä siinä valmiissa tuotteessa, siinä on aistittavissa se toinen ihminen, se tekijä, niin mun mielestä se on aika arvokasta”, hän sanoo. Teppo toteaa kuitenkin, että osittain tunteen tekijän läsnäolosta synnyttää tieto siitä, kuka esineen on tehnyt. Jos tekijää ei tunne, kokemus voi jäädä hänen mukaansa vaillinaiseksi, mutta eroaa kuitenkin olennaisesti teollisesti tuotetun esineen synnyttämästä kokemuksesta. Käsityön voi siis jollain tapaa aistia esineestä. Teppo valmistaa itse esineitä, jotka ovat pinnaltaan eläväisiä ja muodoltaan vaihtelevia. Osa keraamikoista valmistaa muodoltaan huoliteltuja esineitä, joissa “kädenjälki” ei näy yhtä selkeästi kuin toisten keraamikkojen valmistamissa muodoltaan vaihtelevissa esineissä. Informanttini Marja nostaa kuitenkin esiin, että vaikka esine ei muodollaan viesti vahvasti käsityöstä, esineet ovat kuitenkin yksilöllisiä. Marja valmistaa sileäpintaisia ja huoliteltuja esineitä, joista jokainen kuitenkin erottuu hänen mielestään yksilönä: “nää on hengeltään samaa sarjaa, mutta ne on kuitenkin aika yksilöitä siellä sarjan sisällä, se on minusta mielenkiintoista”, hän toteaa ja toivoo että myös muut näkisivät sen:

“Toivottavasti se myös välittyy se semmonen, että siihen on jääny siihen tuotteeseen jotain semmosta yksilöllisyyttä. Jotenki meidän täytyy erottua siitä mitä noi tehtaot tekee. Jotain

erityistä näissä pitää olla että ihmiset valitsee nää eikä mee sinne. Sen lisäksi että nää on tehty Suomessa.” (Marja, 4.10.2017)

Marja valmistaa esineitä valamalla niitä kipsimuotteihin. Hän värjää savimassat eri värisiksi, jolloin esineen väri “tulee esineen sisältä”, eikä lasitteesta toisin kuin useimmiten keramiikassa. Teollisesti tuotetut esineet värjätään pintakoristelun keinoin, mutta massavärjätetyt esineet ovat Marjan mukaan tuntumaltaan ja ilmeeltään erilaisia. Juuri tämä värin kautta saavutettu tunnelma tuo esineisiin yksilöllisyyttä, jota valamalla saavutettu muoto ei esineeseen tuo. Kuvaillessaan esineen yksilöllisyyttä Marja alkaa pohtia kuinka esine eroaa teollisesti tuotetusta esineestä ja huomaa vertailun olevan hankalaa. Huomio saa hänet nauramaan.

“Tässä se on enemmän semmonen henkimaailman juttu, se muoto toistuu samanlaisena kupista toiseen. Tässä kun liitän tän korvan niin se on aina pikkasen eri korkeudella ja kun värjään ne massat niin ne vaihtelee hieman. Se ei oo niin selkeä kuin noissa, joissa muoto vaihtelee. Näissä vaihtelee enemmän ne värit.” (Marja, 4.10.2017)

Marjan valmistamiin esineisiin jää hänen mukaansa siis pieniä merkkejä, jotka kertovat tekoprosessista. Nämä piirteet, jotka teollisesti valmistetussa esineessä kertoisivat vaihtelevasta laadusta, ja voisivat siten saada aikaan negatiivisen tulkinnan, saavatkin käsityöesineen tapauksessa eri merkityksen. Taiteentutkija Jyrki Siukonen kuvaa tilannetta näin:

“Käsityöstä, siitä mikä oli aiemmin ollut vallitseva tekemisen muoto, tulikin nyt jotakin joka merkitsi erityistä paneutumista, aikaa ja yksilöllisyyttä. Samalla käsintehtyjen asioiden pienet epätäydellisyydet kasvoivat todisteiksi laadullisesta ylemmyydestä.” (Jyrki Siukonen 2011: 23)

Tarvitaan siis visuaalisesti havaittavia todisteita, jotta käsityöhön, eli tietynlaiseen tekemiseen, liitettävä arvo tulisi näkyväksi. Esitin edellisessä luvussa, että käsityö toimii metaforana tietynlaiselle tekemiselle, johon yhdistetään ajatus huolellisuudesta, taidokkuudesta, vaatimattomuudesta, yksilöllisestä ja inhimillisestä. Tämän tietynlaisen tekemisen siis nähdään synnyttävän tietynlaisen muotoisia esineitä. Taideteoreetikko Peter Dormerin mukaan meillä on tapana jakaa esineet niihin, joissa on ihmisyyttä, ja niihin joissa sitä ei ole. Tämän jaon mukaan epäsäännöllisyys on lämmintä ja täydellisyys kylmää – ja siten yleinen argumentti käsityön puolesta on se, että käsityöllä on mahdollisuus tuottaa vaihtelevia ja erilaisia muotoja ja pintoja. (1997: 142–143.) Dormer perustaa tekemänsä jaon erityisesti modernin Iso-Britannian kontekstiin, eikä sitä voi ottaa universaalina jakona: epäsäännöllisyydestä on tullut inhimillisyyttä kuvaava piirre tietenkin vasta sen jälkeen, kun koneilla on voitu tuottaa säännöllisiä muotoja. Dormerin jako kuvaa kuitenkin mielestäni osuvasti myös suomalaisten keraamikkojen tekemää erottelua käsityön ja teollisesti tuotetun esineen välillä, vaikka brittiläinen estetiikka luultavasti suosiikin vielä rustiikkisempaa muotoa skandinaaviseen minimaaliseen muotoiluun verrattuna. Vaikka esine olisikin muodoiltaan minimaalinen, sen olemus voi viestiä käsityöstä muilla tavoilla: se voi olla käsinmaalattu, tai ehkä hyvin ohut ja mattapintainen, tai osa esineestä on kenties jätetty lasittamatta, jotta saven karheus pääsee esiin. Dreijattuun esineeseen on ehkä jätetty näkyviin dreijauksen jättämät urat, tai korostettu niitä. Esineen pohjasta löytyy yleensä tekijän leima tai signeeraus. Nämä ovat tietenkin piirteitä, jotka voisi periaatteessa löytyä myös teollisesti tuotetuista esineistä. Daniel Miller huomauttaa, että esineet ovat aina voineet esittää olevansa yhdestä teknologisesta prosessista syntyneitä, vaikka olisivatkin toisesta. Siten itse prosessi ei ole esineen muodon kannalta olennainen, vaan esineen kyky esittää tiettyä tuotantomuotoa ja siihen liittyviä sosiaalisia suhteita. (1987: 115.) Myös Dormer muistuttaa, ettei käsityönä valmistettu esine näytä erilaiselta tekoprosessiin liittyvistä syistä, vaan sen muoto on tietoinen valinta: “on monia esimerkkejä, joissa käsityöntekijät imitoivat koneellisesti tuotettuja esineitä, ja yhä useammin koneet ovat alkaneet valmistaa esineitä, jotka matkivat käsityötä” (1997: 142). Tästä, jota voisi kutsua esineiden symboliseksi rakentamiseksi, on myös monia etnografisia esimerkkejä

afrikkalaisista naamioista (Steiner 2006) jo Malinowskin (1922) kuvaamiin kula-vaihdossa käytettyihin esineisiin, joissa molemmissa tapauksissa esineistä tehdään tarkoituksella vanhemman näköisiä, jotta niiden symbolinen arvo kasvaa. Vaikka tietty tuotantomuoto ei sanelekaan täysin esineen muotoa, aineistoni perusteella muotoa ei voi, toisin kuin Miller ja Dormer esittävät, täysin erottaa tuotantoprosessista. Vaikka teollisesti tuotettuun esineeseen saisi muotoiltua halutessaan jopa sormenjälkiä muistuttavia painaumuksia ja käsityötekniikoilla saa tehtyä todella sileäpintaisia esineitä, tuotantoprosessi kuitenkin vaikuttaa esineen muotoon. Esimerkiksi dreijaamalla esineen muotoon tulee aina hienoista vaihtelua, vaikka esine olisi kokonaisuudessaan säännönmukainen. Informanttini Leena valmistaa esineitä kipsimuotteja apunaan käyttäen. Tällöin hän painelee saven sormillaan muottiin, jolloin esineen pinnasta tulee väistämättä hitusen epätasainen. Kuten esitin edellisessä tekemistä käsittelevässä luvussa, tekoprosessi vaikuttaa esineen muotoon siten, että esine yksinkertaisesti *muotoutuu* tekoprosessin aikana – lopputulos, eli valmis esine, ei välttämättä ollut olemassa suunnitelmassa ennen tekoprosessin aloittamista. Silloin esinettä ei olisi ollut mahdollista valmistaa esimerkiksi teollisen prosessin kautta, jolloin voi mielestäni perustellusti sanoa, että tuotantomuoto on vaikuttanut esineen muotoon. Ingoldin sanoin, “vaikka tekijällä on muoto mielessään, muoto ei tee esinettä, vaan kosketus materiaalien kanssa” (2013: 25). Ingoldilaisesta näkökulmasta erottelu muodon rakentumisen ja muodon rakentamisen välillä on siis keinotekoinen, tai kenties pikemminkin kulttuurisidonnainen.

Osa informanteistani korosti muodon yksilöllisyyttä tekijän “oman tyylin” näkökulmasta, kun taas osa korosti enemmänkin tekoprosessin myötä syntyvää muodon yksilöllisyyttä. Muutama nosti esiin molemmat näkökulmat, kuten informanttini Leena, jonka “oma tyyli” syntyy tietynlaisella asenteella suoritettuna tekoprosessin myötä. Leena tekee tietoisesti rosoista ja epäsäännöllistä jälkeä, koska muodon epäsäännöllisyys ja rosoisuus symboloivat hänelle vastakohtaa täydellisyyteen ja kontrolliin pyrkivälle maailmalle, johon hän on kyllästynyt. Täydellinen on hänen mielestään hengetöntä, ja “vaikka on paljon keramiikkaa, niin sekin on niinkun hengiltä muotoiltu”.

“Roso oli se tärkein juttu. Se on sääli kun näen täällä, että se [esine] hinkataan sellaiseksi kuin se olisi koneesta tullut. Mun mielestä se on menetetty mahdollisuus. Aina oon tykänny sellaisesta epätäydellisestä.” (Leena, 14.6.2017)

Leena siis yhdistää tekemistä ohjaavat arvot suoraan esineen muotoon, aivan kuten moni muukin haastattelemistani keraamikoista. Leenan esimerkki tarjoaa kuitenkin kiinnostavan näkökulman esineen muotoon liittyvistä rajoista. Leenan mukaan myös asiakkaista huomaa, että esineen muodon rosoisuus ja epätäydellisyys vetävät ihmisiä tällä hetkellä puoleensa. Moni haastatteleman keraamikko oli huomannut saman. Jotkut syleilivät uutta trendiä, mutta moni suhtautui siihen varauksella. Muutama koki sen hämärtävän rajaa ammattilaisen ja harrastelijan välillä. Heille esineen muodon rosoisuus ei viestinyt rentoutta ja sallivuutta, kuten Leenalle, vaan pelkoa osaamisen ja taidon häviämisestä, sekä pelkoa siitä, että taidon arvostus on häviämässä. Asiakkaat ja tekijät toki tarkastelevat ja tulkitsevat esineitä eri näkökulmista, eikä tässäkään tapauksessa asiakkaiden näkökulmaa voi täysin yhdistää informanttini Leenan näkökulmaan. Rosoisen ja epätäydellisen suosio on kuitenkin vaikuttanut siihen, että asiasta käydään keskustelua tekijöiden kesken. Keraamikot, jotka nostivat esiin huolensa osaamisen ja taidon häviämisestä, kertoivat kuitenkin myös arvostavansa esineen yksilöllisyyttä ja omaperäisyyttä, eli tekijän “omaan tyyliä”. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että “omaan tyyliin” liittyy jonkinlaisia rajoitteita: esineen tulee olla omaperäinen, mutta tiettyjen rajojen sisällä. Toisin sanoen esineen tulee hieman paradoksaalisesti olla samaan aikaan tarpeeksi yksilöllinen, mutta ei liian yksilöllinen. Tim Ingold (2007) nostaa esiin luovuuteen liittyvät rajat, ja toteaa, ettei luovuutta voi täysin erottaa sosiaalisesta kokonaisuudesta, “tai se tulkitaan hulluudeksi”. Luova yksilö siis pystyy rikkomaan traditiota, mutta mukautumattomuuden tulee samaan aikaan sopia laajempaan merkitysten universumiin. Samaan aikaan Ingold kuitenkin kyseenalaistaa perinteikkyyden ja luovuuden välisen vastakkainasettelun ja esittää, etteivät ne ole niin kaukana toisistaan kuin länsimaisessa kontekstissa usein oletetaan. Tämän vuoksi luovuus kuuluu yhtäläillä osaksi perinteen jatkamista. (2007: 5–7.) “Oman tyylin” voisi siis tulkita

olevan tietynlaista luovaa perinteen jatkamista, joka tapahtuu kuitenkin tietyn sosiaalisen kokonaisuuden asettamien rajoitteiden sisällä. Nämä rajoitteet ovat kuitenkin jatkuvassa muutoksessa ja neuvottelun alaisia, mistä kertoo mielestäni esimerkiksi haastattelemini keraamikkojen käymä keskustelu esineen muodon suhteesta tekijän taitoon. Keraamikkojen huoli taidon katoamisesta herättää kysymään, mitä “taidolla” oikeastaan tarkoitetaan ja mikä on oman tyylin ja taidon suhde: näkyykö taito esineen muodossa, vai onko se läsnä jossain muualla? Kuka saa määritellä mikä on taidokasta? Mitä siis tarvitaan muodon lisäksi, että esine saa merkityksensä?

Taito, tieto ja luokka

Yksilöllisyydellä ja sen näkymisellä esineen muodossa on siis olemassa aineistoni perusteella jonkinlaiset rajat: esineen tulee olla yksilöllinen ja ilmentää tekijänsä tyyliä, mutta samaan aikaan sen tulee sopia laajempaan sosiaaliseen kontekstiin ja ilmentää muodollaan myös tekijän ammattitaitoa. Se, miten taito ilmenee esineen muodossa, ei ole aineistoni perusteella yksiselitteinen asia. Informanttini Evan mielestä taito “tuntuu esimerkiksi esineessä, miltä se esine tuntuu”. Hänen mukaansa asiakkaatkin pystyvät tuntemaan sen: “kyllä ihmisen alitajunta aika paljon sanoo siitä”, hän toteaa. Toisaalta muutama keraamikko kertoi huomanneensa, että asiakkaat kiinnostuvat yhtä lailla sekä heidän aikaisemmista töistään – jotka he itse näkivät kömpelöinä – että myöhemmistä töistä, joiden he kokivat olevan taidokkaammin valmistettuja. Teppo kertoi harjoittelevansa dreijaamista päivittäin pitääkseen taitoa yllä, mutta tiedostavansa samaan aikaan etteivät asiakkaat välttämättä huomaa eroa hänen mielestään taidokkaasti dreijatun ja taitamattomammin dreijatun esineen välillä. Tämä tuntui hänestä ristiriitaiselta.

“Tänä päivänä pystyn paremmin, jos mulla on joku visio jostain mallista, nyt pystyn suuremmalla todennäköisyydellä tekemään sen. [...] Se on aika iso motivaattori kun huomaa, että pystyy toteuttamaan niitä omia pään sisäisiä muotoja. [...] Se ois kauheen kiva olotila, et jos mun työt paranisi ja ne mahdollisesti sitä kautta koskettaisi useampaa ihmistä. Mä en tiedä onko niillä asioilla mitään tekemistä toistensa kanssa. Kun joku

peruskuluttaja astuu sisään tänne liikkeeseen niin näkeekö se niissä [esineissä] mitään eroa jotka mä oon tehny kymmenen vuotta sitten ja niissä uusissa.” (Teppo, 7.10.2017)

Taidon karttuminen motivoi Teppoa itseä hänen työssään, mutta hän ei ole varma välittykö taidon lisääntyminen asiakkaalle. “Sen näkee siinä, että joku ihminen voi ostaa täältä jonkun esineen joka on tehty kymmenen vuotta sitten”, hän toteaa. Teppo haluaisi kuitenkin uskoa siihen, että taidon karttumisella olisi vaikutusta myös muihin ihmisiin. “Mutta voihan siinä olla joku kohtaavuus, että kun ne vaan on niin hienoja. On siinä varmaan joku piste.” Teppo on siis toisaalta huomannut, ettei asiakas välttämättä erota taidokkaasti dreijattua esinettä vähän kömpelömmästä esineestä, mutta haluaa toisaalta uskoa, että taidon jatkuva parantaminen vaikuttaisi positiivisesti myös asiakkaiden tavoitettavuuteen ja siten myyntiin. Tepon näkökulma on samankaltainen kuin usean muun keraamikon näkemys, jonka mukaan taito korreloi jollain tapaa esineen haluttavuuden kanssa, ja että taidon pystyy näkemään tai tuntemaan. Jos taitoa tarkastelee ensin esineen muodossa näkyvänä ominaisuutena, voisi keraamikkojen kokemuksista yrittää luonnostella jonkinlaisia taitoa kuvaavia määreitä. Taidokas esine on siis ensinnäkin ei-kömpelö, joka tarkoittaa esimerkiksi dreijatun esineen tapauksessa jonkinlaista siroutta. Kun dreijaamisen opetteluun aloittaa, ensimmäisistä esineistä tulee paksuseinäisiä ja kenties vähän lässähtäneitä. Lasitteet saattavat valua liikaa, esineen väristä tulee epätasainen, pinta jää muhkuraiseksi. Toisaalta lasitteen valuminen tai epätasaisuudet värissä ja muodossa voivat olla myös harkiten toteutettuja, kuten nostin edellisessä alaluvussa esiin. Teppo totesi yllä olevassa sitaatissaan, että “se on aika iso motivaattori kun huomaa, että pystyy toteuttamaan niitä omia pään sisäisiä muotoja”. Teppo yhdistää taidon siis kykyyn materialisoida mielessä ollut idea: Ingoldin teorian mukaan siis hylomorfiseen tekemisen prosessiin, jossa muotoilijalla on mielessään idea, joka toteutetaan materiaaliin (Hallam & Ingold 2014). Taito tarkoittaa tässä kuitenkin enemmän kuin taitoa kopioida omassa mielessä kuviteltu idea: taitoa on myös tuon kuvitelman muodostaminen itsessään. Muutama informanttini nosti esiin, että taito liittyy tekijän ilmaisuvoimaan ja ideointikykyyn. Tämä näkemys luovasta ja omassa mielessään ideoita kehittelevästä yksilöstä on kuitenkin

kulttuurisidonnainen (esim. Graeber 2001) ja sen voisi nähdä liittyvän länsimaiseen taitelijaneron ideaaliin. Ainoastaan yksilön teknisiä kykyjä tai “luovuutta” analysoimalla tuskin siis pääsee pitkälle taidon määrittelemisessä tai ymmärtämisessä. Ingoldin mukaan taitoa analysoidessa tuleekin ottaa huomioon se suhteiden rakennelma kokonaisuudessaan, jonka tekijä ja tämän ympäristö yhdessä muodostavat (2000: 291). On huomattavaa, että kysymys taidosta nousi haastattelemieni keraamikkojen kanssa esiin erityisesti silloin, kun keskustelimme esineiden arvosta ja arvostamisesta. Informanttini Teppo on huomannut, että oman taidon kehittäminen motivoi häntä itseään, mutta hän ei tiedä vaikuttaako taidon kehittäminen esineiden haluttavuuteen ostajien silmissä. Toisaalta hän haluaisi uskoa, että jollain tapaa taito ja esineiden haluttavuus kohtaavat. Moni muukin haastatteleman keraamikko haluaa uskoa siihen, että heidän käsityksensä taidokkaasti valmistetusta esineestä kohtaa esineen hyödykearvon kanssa. Päästäkseni syvemmälle keraamikon ja asiakkaan näkökulmien väliseen ristiriitaan tarkastelen ensin, mitä keraamikkojen käsitys taidokkaasta esineestä kertoo arvon sijainnista.

Chris Gregory esittää arvoteoriassaan (1997), ettei arvo ole esineissä itsessään läsnä, vaan tarvitsee toteutuakseen ihmisiä, eli arvonantajia. Arvot syntyvät toiminnan seurauksena ja kuvailevat toisaalta sitä mitä on olemassa ja toisaalta sitä miten asioiden tulisi olla olemassa (1997). Taidokkuuden voisi siis tulkita olevan arvo, joka tarvitsee toteutuakseen ihmisiä, jotka keskenään jakavat jonkinlaisen käsityksen siitä, mitä taidokkuudella tarkoitetaan. David Graeber (2001) huomauttaa, että lähes kaikissa klassisissa traditioissa, dialektisessa, hermeneuttisessa ja strukturalistisessa, ollaan samaa mieltä siitä, että merkitys syntyy vertailussa. Tämä koskee myös arvoa: jotta arvo voi todentua, tarvitaan vertailua. (2001: 86.) Informanttini Teppo toteaa: “keramiikka-alan sisällä on tiettyjä standardeja, ja on maailman huippuja, joihin voi verrata itseään”. Vertailun kautta voi löytää siis oman paikkansa taidokkuutta mittaavalla arvoasteikolla ja määritellä esineille arvon. Eräs tunnettu keramiikkaa määrittelevä arvostandardi on ‘studiokeramiikan isäksi’ kutsutun, keramiikasta paljon myös kirjoittaneen Bernard Leachin käsialaa. Hän pyrki luomaan

keramiikalle yleisen arvostandardin, jonka perusteella länsimaista keramiikkaa voisi arvioida. Leach kirjoittaa kuuluisassa teoksessaan *A Potter's Book* (2015 [1940]):

“On totta, että kauneuden kriteerit ovat eläviäisiä ja jatkuvassa muutoksessa, mutta on myös olemassa jatkuva, vaikkakin muuttuva, mielipiteiden konsensus siitä, mitä voi kutsua hyväksi saavutukseksi. Keramiikkaan liittyen kyseisen kriteerin ei voisi sanoa ikinä päässeen länsimaisen ihmisen tietoisuuteen. Idässä se on ollut olemassa jo kauan.. Koulutettujen ihmisten esteettistä herkkyyttä on stimuloitu parhaiden kriitikkojen taholta jo yli 300 vuotta.” (Bernard Leach 2015 [1940]: 30, oma suomennos)

Leachin pyrkimyksen voisi siis nähdä yrityksenä nostaa tietynlaisen käsityönä valmistetun keramiikan arvostusta. Leach puhuu teoksessaan yksinkertaisuuden, eleettömyyden ja spontaaniuden puolesta. Hän nostaa esiin itämaisen, ja erityisesti japanilaisen, keramiikan perinteen ja asettaa sen jonkinlaiseksi universaaliksi mitaksi. Hänen mukaansa “varovaisuus on parempi kuin liioittelu” ja esineiden muotojen tulee pyrkiä yksinkertaisuuden myötä ajattomuuteen. Esineen muoto liittyy moraaliseen vaatimukseen, joka koskee myös tekijää itseään: keraamikon tulee olla ennemmin nöyrä käsityöläinen kuin tunnettu taiteilija. Kun käsityöläisestä “tulee yksilö ja hän irtautuu perinteestä”, hänestä tulee taiteilijan kaltainen. Kun käsityöläinen irtautuu perinteestä, katoaa Leachin mukaan myös yleinen standardi, jonka myötä esineitä voi arvioida. Hyvässä esineessä on siis samat ominaisuudet kuin hyvässä ihmisessä: ylevyys, vaatimattomuus, voimakkuus, monipuolisuus, syvällisyys, lämpö. (2015 [1940]: 23–41.) Leach toteaa sitaatissaan, että koulutus vaikuttaa ihmisen tietoon siitä, mikä on esteettisesti arvokasta. Samaan aikaan hän korostaa arvostandardin “luonnollisuutta” ja objektiivisuutta. Jos Leachin filosofiaa tarkastelee Pierre Bourdieun (1984) klassisen teorian valossa, se näyttäytyy joko tiedostetun tai tiedostamattoman elitistisenä. Bourdieun klassisen teorian mukaan maku, ja hyvän maun määrittäminen, ovat keinoja säilyttää vallitsevat yhteiskunnalliset valtasuhteet. Tämä tarkoittaa sitä, että ihmisen yhteiskunnallinen asema ja luokka vastaavat jossain määrin tämän makua. Bourdieu käyttää kulttuurisen, taloudellisen ja sosiaalisen

pääoman käsitteitä kuvatessaan yhteiskuntaluokkien välisiä eroja. Koulutetulla ihmisellä on kulttuurista pääomaa, varakkaalla ihmisellä taloudellista pääomaa ja sosiaalisia verkostoja omaavalla ihmisellä sosiaalista pääomaa. Leachin estetiikkaa ja käsityöläisen moraalia voisi nähdä kuvaavan Bourdieun käsite *esteettinen aristokratia*, joka syntyy, jos ihmisellä on kulttuurista pääomaa, mutta ei kovin paljoa taloudellista pääomaa. Tämä johtaa Bourdieun mukaan sekä askeettisuuden (vastakohtana luksukselle) ihanteeseen, että yhteiskunnalliseen kritiikkiin. Tämä on luonnollinen seuraus siitä, että yhteiskuntajärjestelmä nostaa taloudellisen pääoman kulttuurisen pääoman edelle: taloudellisen pääoman pienuutta voi kompensoida kulttuurisen pääoman kautta, jolloin suurta taloudellista pääomaa kuvaavat symbolit, kuten luksus, luokitellaan huonon maun, eli pienen kulttuurisen pääoman, piiriin. (1984: 291.)

Hyvän maun piiriin otetaan siis asioita, joiden ymmärrykseen tarvitaan kulttuurista pääomaa, eli esimerkiksi tietoa, koulutusta ja luokka-aseman myötä omaksuttuja tapoja ja sosiaalisia suhteita. Leachin tapaan haastatteleman keraamikot liittävät taidon suhteellisen yksiselitteisesti koulutukseen: mikäli tekijä on kouluttautunut keraamikoksi, voi olettaa että tällä on taitoa. Tämän jälkeen myös keraamikon valmistamat esineet luetaan taidon piiriin. Taiteilijan asema on hieman erilainen: hänen valmistamien esineiden ei välttämättä tarvitse edustaa teknistä taidokkuutta, vaan jotain muuta, kuten yksilöllisyyttä ja ilmaisuvoimaa. Bourdieun mukaan *esteettinen aristokratia* onkin vaatimattomampi muunnelma *taiteilijuudesta* (1984: 282). Taiteilijan voisi siis tulkita olevan hierarkiassa keraamikkoa ylempänä, koska tämän saavuttama kulttuurinen pääoma on vielä laajempi: hän voi kenties määritellä vielä vapaammin, mitkä esineet edustavat hyvää makua. Hyvän maun tulee myös jatkuvasti muuttua, jotta taiteilijan valta-asema säilyy (1984: 282). Keramiikan parissa taiteen korkeaa yhteiskunnallista asemaa on käytetty keraamikkojen statuksen ja arvostuksen nostamiseen. 80-luvulla Suomessa otettiin käyttöön termi ”taidekäsityöläinen”, jolla haluttiin parantaa käsityön ja keramiikan asemaa (Hellman 2004: 56). Informanttini Åsan mukaan myös hänen vuonna 2004 ilmestyneen teoksensa *Taidekeramiikka Suomessa* tarkoituksena on nostaa keramiikan arvoa Suomessa: jos keramiikka luettaisiin selkeämmin

taiteen piiriin, se näkyisi myös keramiikan huutokauppahinnoissa, jotka ovat Suomessa paljon alhaisemmat kuin esimerkiksi Englannissa tai Ruotsissa. Suomessa keramiikka-ala on kiinnittynyt niin vahvasti Arabiaan ja sen saavuttamaan asemaan, että arvostetuimmat keraamikot ovat yhä ne samat Arabian taideosastolla 40–60-luvuilla työskenneet keraamikot. Voisi sanoa että aivan kuten Bernard Leach, joka haki keramiikalle arvostandardin Japanista ja pyrki erottautumaan moraalisen estetiikan avulla, samoin hyvää makua edustavan keramiikan lukeminen joko koulutusta vaativan taidokkuuden tai ilmaisuvoimaa vaativan taiteen piiriin ovat pyrkimyksiä erottautua ja löytää jonkinlainen arvostandandi, jota käyttää erilaisten esineiden arvioimiseen ja siten arvon antamiseen. Informanttieni esiin nostamien määreiden, kuten taidokkuuden, yksilöllisyyden ja oma tyylin, voisi siis tulkita olevan kategorioita, joiden tehtävä on rajata osa esineistä pois, ja korostaa toisten esineiden arvoa.

Jonkin määreen asettaminen luonnolliseksi tai henkilökohtaiseen auktoriteettiin pohjautuvaksi kertoo Bourdieun mukaan valtasymbolien sisäistämisestä. Kun ihminen sisäistää valtasymbolit, yhteiskunnalliseen hierarkian määrittelemät valtasuhteet vaikuttavat luonnollisilta osilta kulttuuria tai ihmisten henkilökohtaisia ominaisuuksia. (1984: 282.) Tällöin esimerkiksi “luovuus” näyttäytyy vain tiettyjen ihmisen ominaisuutena, ja yksilöllinen ja omaperäinen esine toimii sen symbolina. Taustalla vaikuttaa tietenkin myös länsimaissa vallalla oleva käsitys siitä, että on olemassa yksilöitä, joilla on oma persoona tai sielu, ja jotka ilmaisevat itseään luovan tekemisen kautta (Graeber 2001). Tämän tekemisen tuloksena nähdään syntyvän esimerkiksi käsityö- tai taide-esineitä, ja siten esineiden tulkitaan olevan yksilön suorittaman luovan tekoprosessin lopputulos. Informanttini Henna sanoittaa tilanteen näin:

“Vuosien saatossa on päässy siihen, että se [esine] on mun näkönen. Se on tosi kivaa, että kun käy Kaapelitehtaalla [myymässä esineitä], ja siellä kävelee ihmisiä ja ne sanoo ‘ai noi on noita’.” (Henna, 28.9.2017)

Hennan kommentti nostaa esiin arvon kannalta olennaisen asian: arvo tarvitsee yleisön, jotta se pääsee toteutumaan. Edellä siteeraamani graeberiläisen näkemyksen mukaan arvon todentuminen, eli vertailu, tarvitsee toteutuakseen (edes kuvitellun) yleisön, eli yhteiskunnan (2001: 87). Ei siis riitä että on olemassa arvoa määritteleviä kategorioita, vaan tarvitaan myös sellainen yleisö, joka osaa tulkita arvoa “oikein”. Taito ei ole mielekäs arvokategoria, ellei ole olemassa jonkinlaista jaettua kokemusta siitä, mitä taidolla tarkoitetaan. Sama pätee käsityksiin omasta tyylistä ja yksilöllisyydestä. Myös informanttini Leenan esiin nostamien epätäydellisyyden ja rosoisuuden voisi tulkita olevan arvokategorioita, jotka “ymmärretään” ja jaetaan vain tiettyjen yleisöjen keskuudessa. Yleisöjen voisi taas itsessään nähdä bourdieulaisittain muodostuvan ihmisten yhteiskunnallisen ja sosiaalisen aseman perusteella. Siten tietyn koulutuksen ja tietyn yhteiskuntaluokan omaavat keraamikot muodostavat oman yleisönsä, taiteellisen koulutuksen ja sosiaalisen statuksen saaneet muodostavat oman yleisönsä ja niin edespäin. Tässä pääsemme takaisin informanttieni huomaamaan ristiriitaan, jonka mukaan asiakas ei aina tunnista keraamikkojen piirissä taidokkaaksi luokiteltua esinettä. Voisi siis sanoa, että taidokkaaksi määritellyn esineen voi tunnistaa, mikäli jakaa jo valmiiksi jonkinlaisen käsityksen siitä, minkälainen on taidokas esine. Myös Hennan ylläoleva kommentti nostaa esiin asiakkaan roolin esineen merkityksen tulkitsijana. Kun ihmisellä on jonkun verran tietoa suomalaisesta keramiikasta, tämä saattaa oppia yhdistämään tietyt esineet tiettyihin tekijöihin. Hennan mielestä esineiden tunnettuus ja se, että ne yhdistetään tiettyyn tekijään, nostaa niiden arvoa asiakkaiden silmissä. Keraamisiin käyttö- ja taide-esineisiin erikoistuneen taidegalleria ja myymälä Lokalin myymälävastaava Ida on huomannut, että hyvin moni asiakas ei tunnista erilaisia esineitä eri tekijöiden tekemiksi. Jos samalla pöydällä on eri tekijöiden esineitä, kovin moni asiakas ei välttämättä huomaa niissä eroja. “Toiset tunnistaa, toisille kaikki on samaa”, hän toteaa. Myymälän asiakkaille luultavasti riittää tieto siitä, että kyseiset esineet on valittu myytäväksi juuri kyseisessä, alallaan arvostetussa liikkeessä. Tarkastelen seuraavaksi vielä lähemmin ostajien käsityksiä keraamisista esineistä ja kysyn, mitkä asiat vaikuttavat arvon tulkintaan: mitä tarvitaan, jotta asiakas osaa tulkita esineen arvon “oikein”?

“Kyllä ne on aika tietoisia jotka täällä käy”

Puhumme asiakkaista. Leenan astiat ovat erityisen suosittuja naisten keskuudessa. “Kyllä myös muutama mies on ostanut minulta astioita itselleen”, hän toteaa. Leena arvelee, että hänen astioiden suosio on osa jotain suurempaa trendiä. Maaseudulle tämä trendi ei hänen mukaansa vielä ole saapunut. Erään kauempana pääkaupunkiseudulta sijaitsevan kaupungin myymälässä oli myynnissä myös Leenan astioita. Yksikään ei mennyt kaupaksi. Leenan arvion mukaan astiat ovat suosituimpia vähän varakkaampien pääkaupunkiseutulaisten keskuudessa. Toisaalta myös nuoret ovat ostaneet hänen astioitaan, mutta silloin kyseessä on ollut “kulttuuria tuntevia” ihmisiä. (Kenttäpäiväkirja, 6.7.2017)

Melkein jokainen haastatteleman keraamikko mainitsi ihmisten useimmiten kommentoivan heidän esineitään yksinkertaisesti sanalla “ihana”. Yleensä ihmisten ensimmäinen reaktio on myös koskea esineen pintaa ja nostaa se kädelle. “Monet asiakkaat kommentoi sitä, että näitä mukeja on ihana pidellä käsissä”, Leena kertoo ja jatkaa: “kokeile tätä mukia, laita kädet sen ympärille – se on melkein kuin halaus”. Leena jättää mukien alaosan lasittamatta, jolloin mukin pinta tuntuu karhealta. “Kyllähän Arabian astiat ovat myös savea, mutta ei niissä ole samaa tuntua”, hän sanoo. Leena mainitsee alaluvun avaavassa kommentissa, että hänen asiakkaansa ovat usein hieman varakkaampia, kaupungissa asuvia naisia, tai vähintäänkin kulttuuria tuntevia ihmisiä. Kulttuuria tunteva ihminen osaa arvostaa tiettyjä piirteitä esineessä, kuten mukin karheaa tuntua, joka eroaa Arabian valmistaman astian sileästä pinnasta. Kulttuuria tuntevan ihmisen maku saattaa siis kohdata esineen tekijän maun kanssa. Moni keraamikko kertoi asiakkaidensa olevan usein sellaisia, jotka ymmärtävät jo valmiiksi esineestä jotain. Informanttini Eva kuvailee asiakkaitaan näin:

“Minulla on aika paljon muotoilualan asiakkaita, ihmisiä jotka itse suunnittelee, kyllä sen pitää olla semmonen joka vähän... Kyllä he varmaan ovat sitten aika tietoisia jotka täällä [käyvät]” (Eva, 23.8.2017)

Informanttini Åsa on huomannut, että asiakkaat ovat keskenään aika erilaisia. Osalla on “oma esteettinen näkemys”, osa on “trendien uhreja”:

“Ihmiset on epävarmoja, ei ne luota omaan makuun. Sen pitää olla joku muu. Ne näkee jonkun tuttavän luona jonkun kupin tai mun, sit ne haluaa sen saman. Ihmiset on aika epävarmoja ja trendien uhreja. Aika harvalla on semmonen oma esteettinen näkemys, aika monella on, mutta monella ei lainkaan.” (Åsa, 6.5.2018)

Bourdieu-laisittain tulkittuna huomio on osuva: vain harvalla ihmisellä on niin paljon kulttuurista pääomaa, että tämä voisi alkaa määritellä mitkä asiat kuuluvat hyvän maun piiriin ja mitkä eivät. Tällöin “oma esteettinen näkemys” edustaa sosiaalisen hierarkian ylintä luokkaa, jota alemmat luokat, eli “trendien uhrit” seuraavat. “Kun minihame saavuttaa Pohjois-Ranskan kaivoskylät, on aika aloittaa taas alusta”, Bourdieu kirjoittaa ja viittaa sillä trendeihin liittyvään hierarkiaan: kun trendistä tulee liian populaari, tulee keksiä uusi (1993: 135). Tehdessäni kenttätöitä informanttini Leenan työhuoneella huomasin, että asiakkaat mielellään kyselevät tekijän mielipidettä siitä, mikä esine heidän kannattaisi ostaa. Tekijän makuun siis luotetaan, ja oletetun hyvän maun piiriin halutaan päästä. Tilanteen voisi jopa tulkita niin, että vaikka asiakas tietäisi tekijän kaikkien esineiden edustavan sen hetkistä määritelmää hyvästä mausta, hän tiedostaa myös että jotkut esineet kaikista esineistä ovat tekijän omia suosikkeja, tekijän parasta “omaa näkemystä”. Tämän näkemyksen piiriin asiakaskin haluaa päästä.

Lähdin tässä luvussa liikkeelle kysymällä, onko merkitys läsnä esineessä itsessään, vai sijaitseeko se ihmisen tulkinnassa. Kysyin myös mitkä tekijät vaikuttavat esineen merkityksen rakentumiseen. Pohdin ensiksi esineen muodon vaikutusta merkityksen rakentajana. Muodon yksilöllisyys ja omaperäisyys ovat aineistoni perusteella merkityksellisen keraamisen esineen ominaispiirteitä, mutta niillä on olemassa tietyt rajat: muodon tulee olla yksilöllinen, mutta samaan aikaan sopia ajankohtaiseen, jaettuun

käsitykseen hyvältä mausta. Tämän lisäksi esineen tekijän tulee olla ainakin jossain määrin alan koulutuksen saanut, jotta tämän valmistamat esineet otetaan alun alkaenkaan mukaan potentiaalisiksi hyvän maun ilmentäjiksi, siis keraamikkojen keskuudessa. Asiakkaiden puolella tätä rajausta ei välttämättä ole samalla tapaa olemassa, vaan potentiaalisesti hyvää makua ilmentävät kaikki käsityöksi tai taiteeksi luokitellut esineet. Esitin myös, että esineen arvo syntyy vertailussa ja että esineen arvoa mitataan erilaisten kategorioiden avulla. Tällaisia kategorioita ovat esimerkiksi informanttien esiin nostamat taidokkuus ja yksilöllisyys. Huomasin kuitenkin, että vaikka haastattelemani keraamikit korostavat taidokasta ja huolellista tekemistä arvona itsessään, he odottavat myös, että taidokkuus jollain tapaa vastaa esineen haluttavuutta asiakkaan silmissä. Näin ei kuitenkaan heidän kokemuksensa mukaan aina käy, minkä tulkitsin johtuvan bourdieulaisittain erilaisista käsityksistä liittyen hyvään makuun, jotka ovat yhteydessä sosiokulttuurisiin ja -ekonomisiin seikkoihin. Onko siis tosiaan niin, että esineen arvo ja merkitys on läsnä ainoastaan ihmisten tulkintoissa? Entä miten tekemistä ohjaavat arvot liittyvät esineen saamaan arvoon?

Teko ja esine: kauneus, autenttisuus ja eettisyys hyödykkeenä

Edellisessä luvussa (4. Teko) käsittelin niitä arvoja, joita haastattelemani keraamikit haluavat edistää työssään. Esitin, että etsimällä itselle mielekäästä tapaa tehdä töitä haastattelemani keraamikit hakevat vaihtoehtoja tehokkuuteen ja voitontavoitteluun perustuvalle työelämälle ja yhteiskunnalle. Oma tekeminen edustaa heille huolellisuutta, taidokkuutta, yksilöllisyyttä, inhimillisyyttä ja luovuutta, ja näitä arvoja esineiden koetaan symboloivan. Tässä luvussa olen käynyt läpi niitä tapoja, joilla kyseiset merkitykset ja arvot liitetään esineeseen, sekä konkreettisesti tekemällä esineestä tietyn muotoinen, että esineestä tehtävän tulkinnan myötä, johon vaikuttaa tulkinnan tekvän ihmisen yhteiskunnallinen asema. Aloitin luvun tarkastelemalla *esineen henkeä*, eli informanttien tulkintaa merkityksellisestä esineestä. Tässä alaluvussa tarkastelen, mihin esineen henkeä tarvitaan, ja minkälaisena se näyttäytyy silloin, kun esine myydään.

“Nää työt, tää paikka, me kuulutaan niinku yhteen”

“Minulta kysytään näitä myyntiin mutta kukaan muu ei voi näitä myydä sen tarinan kanssa, minun mielestä ei siinä se henki välity. Tästä ei lähde enää kuin kaupalla.” (Hannu, 20.7.2017)

Hannu myy keramiikkaa vanhassa juna-aseman makasiinirakennuksessa, joka on tilana vaikuttava: puiset seinät kohoavat monien metrien korkeuksiin ja kattoa koristavat raskaat kattopalkit. Hannun mukaan tila on olennainen osa hänen työtään: “Nää työt, tää paikka, me kuulutaan niinku yhteen. Tästä tulee kokonaisuus ja tarina. En pysty messuille tuomaan tätä makasiinia.” Hannun keramiikkaa voi ostaa makasiinirakennuksesta kesäisin, ja silloin paikalle sattuu sekä vanhoja tuttuja että uusia asiakkaita, jotka ovat nähneet tienvarressa Hannun kyltin. Löytämisen ilo on Hannun mukaan merkittävä osa keraamisten esineiden myyntiä.

“Ensimmäisen kerran kun ne [asiakkaat] tulee, ne yllättyy, että voiko tämmöstä täällä olla. Tää paikka ja tää syrjäisyys [...] Tää paikka on niin monipuolinen, että keskustelu lähtee helposti käyntiin. Ja melkein joka kesä muutama tulee ovesta sisään, ne on vielä sokaistuneita auringosta eikä näe mitään, niin ne ilmoittaa ovella että ‘me emme osta täältä mitään’, siis nenä pystyssä. Sitten mie sanon että ihan rauhassa, ei mitään paineita, ja yritän rauhotella. Sitten alkaa keskustelu pikkuhiljaa, ja puol tuntia kun on mennyt niin sitten tulee että ‘kyllä mä jotain tästä haluan’, haluaa muistoksi tästä käynnistä ja että tämmösen on löytänyt.” (Hannu, 20.7.2017)



Hannun myymälä.

Kiinnostava ja yllättävä paikka, sekä Hannun tarinat luovat esineelle kontekstin, jonka myötä hän uskoo esineen hengen välittyvän ostajalle. Myös Teppo kertoo myyvänsä esineitä mieluiten suoraan omasta myymälästään, jonka vieressä hänen työhuoneensa on. Omassa myymälässään hän voi näyttää työvälineensä ja verstaansa ja siten avata ymmärrettävällä tavalla esineen tekoprosessia ja tarinaa. “Sitä kautta se voi auetakin jollekin se hinta, että tässähän on hirvee määrä työtä takana”, hän toteaa. Teppo on huomannut, että asiakkaiden on usein vaikea ymmärtää esineiden hintoja: “‘Helvetin kallis pesuvati’. Se on jäänyt mun päähän soimaan koska se on niin kuvaava lause ihmiseltä, joka näkee siinä vaan sen funktion. Se pitää mun jalat maan pinnalla”, Teppo kertoo. Tepon automaattinen reaktio hintaan liittyviin kommentteihin on työläästä tekoprosessista kertominen. “Mä rupean hirveästi aina kertomaan että mitä mä oon tehnyt, [...] että mä oon ollu kolme viikkoa tuolla metsässä tukkeja hinaamassa jotta mä saan polttopuut, alkaen siis siitä”, Teppo sanoo. Tämä on syy myös siihen, ettei Teppo ole sanojensa mukaan hirveästi hakenut jälleenmyyjiä: hänen on helpompi avata tekoprosessia paikan päällä.

“Yks nainen tuli ja istui tähän tuoliin ja oli monta minuuttia hiljaa ja kysyi ootko sä oikeesti tehny nää kaikki. Se oli aivan mahtava tunne, koki että se oli oikeasti ihan vaikuttunut siitä mitä näki, eikä ehkä ollut koskaan nähnyt mitään vastaavaa aikaisemmin.”
(Teppo, 7.10.2017)

Tepon myymälä on vaikuttava ympäristö. Puurakennukseen sijoitettu, tunnelmaltaan rauhallinen ja tilava myymälä muistuttaa myös Hannun vanhaan makasiinirakennukseen sijoitettua myymälää. Molemmat paikat kertovat paljon myös tekijästä itsestään sekä esineiden tekoprosessista. Myös muut keraamikot myyvät mieluiten esineitään suoraan työhuoneeltaan, lukuunottamatta ehkä taiteilijaksi identifioituvia, joiden töitä myydään gallerioista. Työhuone paikkana korostaa tekijän persoonaa ja tekoprosessia siinä missä galleria korostaa esineen kuulumista taiteen piiriin. Omalla työhuoneella esine on arvokkaampi myös konkreettisesti hintansa puolesta. Jälleenmyyjät ottavat esineen hinnasta itselleen monta kymmentä prosenttia, jolloin keraamikolle on paljon kannattavampaa myydä esineitä itse.

Tilanteen voisi tulkita Gregoryn (1997) arvoteorian kautta tarkoittavan esineen siirtämistä arvojärjestelmästä toiseen. Keraamikon työhuone on täysin eri konteksti kuin tori tai anonyymi myymälä. Siinä missä vallitseva arvojärjestelmä korostaa esineen numeerisesti mitattavaa arvoa, keraamikon työhuoneella korostuvat käsityön tekemiseen liitettävät arvot, kuten tekemisen itsearvoisuus ja sitä myötä huolellisuus, aikaa vievä tekoprosessi ja taidokkuus. Kuten edellisessä luvussa totesin, ranskalaisia luomuviljelijöitä tutkinut Naji (2016) nostaa esiin, että asettumalla valtavirtamarkkinoiden ulkopuolelle viljelijät nostavat tuotteidensa arvoa: myymällä tuotteitaan itse he voivat määritellä omat valmistusprosessit autenttisiksi ja siten arvokkaammiksi. Luomuviljelijät eivät kuitenkaan todellisuudessa pääse suoranaisesti markkinoiden ulkopuolelle, vaan asettuvat ainoastaan toiseen kategoriaan markkinoiden sisällä. Tämä kategoria on valtavirtamarkkinoita eksklusiivisempi ja käsintehdystä tuotteesta tulee osa luksustuotteiden markkinoita. Tämän

myötä yritys asettua hyödyketalouden ulkopuolelle johtaa ainoastaan rajoitetumpaan markkinaan ja suurempaan hyödykearvoon. Informanttini Teppo kokee tilanteen ristiriitaiseksi:

“Mutta se mikä mua harmittaa, että kun nää hinnat on tämmöset, niin ne automaattisesti rajaa joukon ihmisiä ulkopuolelle. Mä kuulen sitä aika usein että nää on liian kalliita. Se on niin masentavaa kuulla, koska sen hinnoittelun taustalla on ihan vaan yrittäjän faktat, käytetyt tunnit, materiaalit ja se eläke, jota mä en tuu koskaan saamaan. [...] Näistä muotoutuu jonkinlaisia luksustuotteita, vaikka mä en niin halua. Ja näiden esineiden todellinen hinta pitäis olla vielä enemmän jos mä haluaisin niistä jotain palkkaa.” (Teppo, 7.10.2017)

Teppo haluaisi, että hänen tekemänsä esineet olisivat lähtökohtaisesti kaikille mahdollisia. Hän on kuitenkin huomannut, että hintojen laskeminen esimerkiksi tuotantomäärää nostamalla “tuntuisi järjettömältä”, koska silloin käsityön tekemisen idea katoaa. Tepon esimerkissä kuvastuu mielestäni hyvin Gregoryn kuvaama arvojärjestelmien ristiriita, jossa vapaiden markkinoiden määrittelemä yleinen arvostandardi törmää muihin kategorioihin, eli tässä tapauksessa käsityöhön liitettäviin arvoihin, kuten tekemisen mielekkyyteen. Yhteiskunnassa, jossa työnteon arvoa ohjaavat vapaat markkinat ja kulutus, tekemisen mielekkyys jää alisteiseen asemaan. Teppo itse kuvailee ristiriitaa näin:

“Täs on selvästi kaks eri maailmaa – jossain kohtaa päätä on se yrittäjä [...] ja sitten mulla on se mun oma maailmani, jossa ei ole tätä myyntiä ollenkaan. Vaikka ei sitä voi kieltää, että jos on hyvä myynti niin tulee ihan hyvä mieli, tulee sellanen olo että joku saa näistä jotain.” (Teppo, 7.10.2017)

Tepon kommentti nostaa esiin eri arvojärjestelmien välillä vallitsevan hierarkian, joka vaikuttaa ihmisiin myös jollain tapaa tiedostamattomalla tasolla: vaikka esineiden myynti on osalle haastattelemistani keraamikoista vain “pakollinen paha”, myydyt esineet

viestittävät tekijälle silti onnistumista ja saavat aikaan hyvän mielen. On siis periaatteessa mahdotonta asettua vallitsevan järjestelmän ulkopuolelle. Teppo totesi aiemmassa kommentissaan, että “oli aivan mahtava tunne”, kun eräs asiakas vaikutti voimakkaasti hänen myymälänsä esineistä. Toisinaan siis asiakkaan esineistä saama positiivinen tunne tai vaikuttava kokemus voivat riittää tuottamaan esineen tekijälle hyvän mielen. Myynnin koetaan kuitenkin olevan selkeä palaute oman esineen arvosta: kun esine menee kaupaksi, “tulee sellainen olo että joku saa näistä jotain”, Teppo toteaa kommentissaan. Taustalla vaikuttaa oletus siitä, että ihminen ostaa itselleen tai lahjaksi sellaisen esineen, jota tämä tarvitsee tai joka tuottaa hänelle jonkinlaista hyötyä tai mielihyvää. Kuluttamista tarkastelevassa antropologisessa tutkimuksessa on usein nostettu esiin, kuinka kuluttamista tulisi tutkia osana laajempaa sosiaalisten merkitysten systeemiä, ei siis esimerkiksi taloustieteen tapaan yksilöiden rationaalisina päätöksinä. “Länsimaista kulttuuria” kartoittavassa artikkelissa “La Pensee Bourgeoise: Western Society as Culture” (2000 [1976]) Marshall Sahlins esittää, että kuluttaminen on merkitysten vaihtamista: ihmisten kulutuskäyttäytymistä voi siis selittää jaetun kulttuurisen merkitysjärjestelmän kautta, jota Sahlins kutsuu moderniksi totemismiksi. Moderni totemismi ei ole ristiriidassa markkinoiden rationaalisuuden kanssa, sillä symbolinen logiikka järjestää kysyntää: sosiaalinen arvo määrittelee erot esineiden taloudellisissa arvoissa eli hinnoissa. Sahlinsin huomion perusteella olisi siis ymmärrettävää, että haastattelemani keraamikot haluavat uskoa siihen, että esineeseen liitettävät arvot näkyvät esineen hyödykearvossa eli hinnassa. Sahlinsin oma esimerkki koskee lihansyöntiä: naudan filee on kalliimpaa kuin esimerkiksi naudan kieli, ei siksi että sitä olisi kalliimpaa tuottaa tai se olisi terveellisempää, vaan siksi että filee on symbolisesti arvokkaampi. Tällöin varattomat ihmiset ostavat naudan sosiaalisesti arvottomampia osia ja varakkaammat ostavat sosiaalisesti arvokkaampia lihoja. Sahlinsin mukaan esineen sosiaalinen merkitys, joka tekee siitä käytännöllisen jollekin ryhmälle ihmisiä, ei siis ole yhtään sen selkeämmin läsnä esineen fyysisissä ominaisuuksissa kuin sen vaihdossa saamassa arvossa. (2000 [1976]: 167–175.) Informanttieni huomiot liittyen oikean kontekstin merkitykseen esineen myynnin helpottamisessa voisi siis tulkita esineen sosiaalisen ja symbolisen merkityksen

rakentamiseksi. Informanttini Teppo on huomannut, kuinka eri kontekstit määrittelevät esineen rahallista arvoa eri tavoin: “se on jo näillä hinnoilla poissuljettua että mä menisin tohon Klaukkalan torille, siellä myydään marjoja ja villasukkia”, hän toteaa. Yhtä lailla Teppo välttelee taidegallerioista myymistä, sillä hän valmistaa käyttöesineitä. Galleriassa esineestä tulee taidetta, jolloin se nousee tavallisen arjen yläpuolelle. “Jos joku ostaa galleriasta kulhon, ei se uskalla syödä siitä kaurapuuroa”, Teppo sanoo. Oma työhuone sen sijaan näyttäytyy haastattelemilleni keraamikoille paikkana, jossa esineen arvo pääsee parhaiten esiin – eli toisin sanoen omalla työhuoneella esineen saama symbolinen arvo kasvaa, jolloin sille voi antaa myös suuremman rahallisen arvon. Tämän huomion myötä pääsen paremmin käsiksi alkuperäiseen tutkimuskysymykseeni: ovatko ne arvot, jotka määrittelevät esineen tekemistä, samoja arvoja kuin ne, jotka määrittävät itse esineen arvoa silloin kuin se myydään? Tämän kysymyksen pariin siirryn seuraavassa alaluvussa.

Teon muotoinen esine: esineen henki ja moraalinen estetiikka

Pajalla tulee käymään asiakas. Nainen ihastelee astioita kovasti ääneen ja alkaa valikoida mitä aikoo ostaa. Lopulta hän ostaa kulhon ja kupin. “Mä ajattelin että vien nämä työpaikalleni, ne on siellä mun omat astiat joihin muut ei koske”, hän toteaa. Asiakas alkaa myös puhella että haluaisi itse alkaa tehdä saviastioita. “Kun näen nämä kupit tulee sellainen halu, että jokaisella perheenjäsenellä olisi omansa”. Informanttini Leena alkaa kertoa asiakkaalle siitä, kuinka monta työvaihetta astioiden tekemisessä on ja kuinka haastavaa se on. (Kenttäpäiväkirja 6.7.2017)

Monet asiakkaat ovat kertoneet Leenalle, että hänen tekemistä esineistä tulee heille erityisiä, jonkinlaisia lempiesineitä. Joku kertoi piilottavansa oman kuppinsa keittiössä ylähyllylle, jottei kukaan perheenjäsen vaan vahingossa rikkoisi sitä. Toinen asiakas kertoi, että Leenan tekemä muki “vaan jotenkin aina päätyy” hänen käteensä silloin kun hän ottaa kahvia. Kuten aiemmissa luvuissa esitin, esineen tekemiseen, eli käsityöhön, liittyvät arvot tehdään näkyviksi myös esineen muodossa. Esineen muodon tulee olla yksilöllinen, mutta ei liian yksilöllinen, jotta se kuvastaa tekijän omaa tyyliä, mutta sopii kuitenkin samaan

aikaan jaetun “hyvän maun” piiriin. Informanttini ovat lisäksi huomanneet, että keskenään hieman erilaisten esineiden valmistaminen tuo esineelle suuremman hyödykearvon: asiakas haluaa valita juuri omaan käteen sopivan esineen – sellaisen, josta tulee niin henkilökohtainen, etteivät muut ihmiset enää edes koske siihen. Haastattelemani keraamikot tunnistavat tämän tarpeen ja usea valmistaakin tarkoituksellisesti keskenään hieman erilaisia esineitä, jotta asiakas voi poimia niistä itselleen sopivan. Informanttini Eva kertoo tekevänsä vähän erilaisia kuppeja, jotta jokaiselle löytyy oma: sellainen, joka sopii täydellisesti juuri omaan käteen. “Kyl mä osaan tehdä samannäköisiä, mutta mä teen tietoisesti rennommin, koska kaikki on niin teollisen näköistä. Noissa kahvimukeissa pistän ihmiset kokeilemaan mikä tuntuu hyvältä”, Eva toteaa. Myös informanttini Henna ja Teppo ovat huomanneet, että asiakkaille on tärkeää löytää juuri itselle sopiva esine.

“Kun ihmiset ostaa jonkun kahvikupin, niin sitä hiplataan ja kokeillaan, onko reuna sopivan ohut, onko se kevyt, onks se just omaan käteen sopiva, onks sopivan kokonen, pitäiskö olla isompi tai pienempi, nehän on semmosia hirveen henkilökohtaisia esineitä.”
(Henna, 28.9.2017)

“Kun ihminen ilmottaa että hän ostaa lahjaksi jotain ja vie tutullensa, se on mun mielestä pikkusen vaikeahko asia [...] siis kun ei voi ollenkaan tietää että saako se lahjan saaja tästä yhtään mitään. Oon sanonut välillä ihan ääneen että ois parempi että viet vaikka lahjakortin että se ihminen voi tulla itse valitsemaan. Mun mielestä nää on semmosia esineitä joiden pitää henkilökohtaisesti liikauttaa sua jollain tavalla, sun pitää poimia se itseä koskettava esine jos semmonen on. Olen opetellut pitämään suutani kiinni nyt senkin asian suhteen koska kauppaa pitää syntyä.” (Teppo, 7.10.2017)

Kun asiakas on löytänyt juuri itselleen sopivan kupin, omalle kupille muotoutuu oma käyttötarkoituksensa: “oon aika usein saanut kuulla, että ihmiset juovat mun teekupeista joka aamu. Tai että niillä on erilaisia kuppeja, ja jostain kupista muodostuu kahvikuppi, jostain tulee teekuppi, joku kuppi on landekuppi”, Åsa puolestaan kertoo.

“Ja miten tärkeää on saada aamulla nimenomaan siitä tietystä kupista kahvi, siitä tietystä kupista iltatee. Siinä tulee taas esiin se, millä tavalla esineet puhuvat meille. Sen ne [asiakkaat] kokee, vaikka ei olisi minkäänlaista koulutusta koskien taidetta.” (Åsa, 6.5.2018)

Toisaalta haastattelemani keraamikot perustelevat esineen muodon vaihtelevuutta tekoprosessin kautta – vaihtelevien muotojen tekeminen tuo myös itse tekoprosessiin pientä vaihtelevuutta – mutta toisaalta, kuten Eva mainitsi, esineistä kannattaa tehdä keskenään hieman vaihtelevia, jotta asiakas saa valita juuri itselleen sopivan esineen monen hieman erilaisen esineen joukosta. Tässä mielessä siis tekemisen mielekkyys ei vaikuttaisi olevan ristiriidassa esineen hyödykearvoa nostavan “sopivan yksilöllisyyden” kanssa. Kuitenkin usea haastattelemani keraamikko mainitsi, että he tekisivät mielellään enemmän taidetta jos siihen olisi mahdollisuus. Tässä mielessä siis esineen hyödykearvon voisi tulkita olevan usein lähtökohtana tekemiselle: käyttöesineitä tekemällä voi ansaita toimeentulon, kunhan ne miellyttävät asiakkaita. Tekemistä käsittelevän analyysiluvun (4. Teko) lopussa esitin, että vaikka käsityön tekemisen merkitystä perustellaan sen vastakkaisuudella maksimaalista voittoa tavoittelevalle teolliselle tuotannolle, asetetaan käsityöesineet kuitenkin myyntiin markkinoille, jolloin esineen saaman hyödykearvon voisi nähdä vaikuttavan myös käsityön tekemiseen. Tämän myötä kysyin, nostavatko esineen valmistamiseen johtaneet markkinavastaiset arvot esineen hyödykearvoa.



Tepon valmistamia kuppeja.

Eettisiä ja ekologistia trendejä ja luksuskuluttamista Suomessa tutkineet Jussi Nyrhinen ja Terhi-Anna Wilska esittävät, että perinteisen luksuskuluttamisen rinnalle on Suomessa kehittynyt uudenlainen kulutuksen muoto, jossa korostuvat eettisyys, autenttisuus ja ekologisuus (2012: 37). Siinä missä perinteinen luksus yhdistetään korkeaan hintaan ja statushakuisuuteen, uuteen luksukseen yhdistetään laatu, yksilöllisyys, sekä esimerkiksi tuotantoon käytetty aika. Uuden luksuksen piiriin luetaan usein esimerkiksi käsityöt. (2012: 38.) “Vastuullinen kulutustrendi on luonut kysyntää, jota tuotteiden rahallinen arvo pysty ei pysty tyydyttämään”, Nyrhinen ja Wilska kirjoittavat. Korkean hinnan tuoman statuksen sijaan kuluttajat tavoittelevat älyllistä ja esteettistä mielihyvää, sekä parempaa elämänlaatua. (Martinez-Alier 1995, sit. Nyrhinen & Wilska 2012: 20). Nyrhisen ja Wilskan tekemän tutkimuksen mukaan uudenlainen käsitys vastuullisesta luksuksesta oli tavanomaista erityisesti korkeasti koulutettujen, keski-ikäisten naisten keskuudessa (2012: 20). Nämä havainnot vastaavat hyvin haastattelemini keraamikkojen kokemuksia omista asiakkaistaan. Nyrhinen ja Wilska nostavat esiin, että autenttisuuden kaipuu on joidenkin tutkijoiden mukaan seurausta nopeasta teknologisesta kehityksestä, uusista virtuaaliympäristöistä, perinteiden katoamisesta ja luonnosta vieraantumisesta. Tämän

myötä ihmiset hakevat kuluttamistaan tuotteista esimerkiksi rehellisyyttä, kauneutta ja inhimillisyyttä, “etsien näitä piirteitä samalla itsestään”. (Yeoman ym. 2006, sit. Nyrhinen & Wilska 2012: 22.) Antropologisesta näkökulmasta autenttisuuden kaipuun niputtaminen yhteen nopean teknologisen kehityksen, perinteiden katoamisen tai “luonnosta vieraantumisen” kanssa kertoo eniten ehkä siitä kulttuurisesta kontekstista, jossa kyseinen päätelmä tehdään. Kyseisen selitysmallin mukaan “autenttisuus” nähdään siis vastakkaisena teknologiselle kehitykselle, kaupungistumiselle ja jonkinlaiselle yleiselle “moderniudelle”. Antropologit Christopher Steiner ja Ruth Phillips (1999) esittävätkin, että “autenttisuus” on käsitteenä täysin riippuvainen “ei-autenttisuudesta”, ja että sentimentaalinen kaipuu yksinkertaisuutta ja autenttisuutta kohtaan liittyy erottamattomasti nykyaikaan. Antropologi Brian Spoonerin (1986) mukaan autenttisen ja alkuperäisen etsintä liittyy niin yhteiskunnallisen sosiaalisen järjestyksen kaipuuseen, kuin yksilön individualistisiin pyrkimyksiin määritellä oma itsensä. Tämä pyrkimys pääsee usein toteutumaan kulutusvalintojen kautta. (1986: 222.) Näin voisi tulkita olevan myös keraamisen esineen tapauksessa, jossa ostaja etsii juuri omaa käteen sopivaa esinettä.

Keraamisten esineiden edustamaa autenttisuutta määriteltäessä tulee ottaa huomioon se, että käsitteenä autenttisuus on liikkuvainen ja jatkuvasti muuttuva. Turisteille suunnatun taiteen kontekstissa autenttisuuden on tulkittu symboloivan ostajalleen “mennyttä maailmaa, eli yksinkertaisempia ja tyydyttävämpiä tapoja elää” (Steiner & Phillips 1999: 13). Käsityönä valmistetun keramiikan tapauksessa kyse voisi olla samankaltaisesta symbolisesta merkityksestä. Käsityön määritelmän itsessään on tulkittu olevan massatuotannon ja teollistumisen synnyttämä idea, jota ei siis edes olisi olemassa ilman kyseisiä tuotannon muotoja (esim. Spooner 1986; Marchand 2015). Menneen maailman, inhimillisyyden ja tyydyttävän ja yksinkertaisen elämän lisäksi keraamisiin esineisiin liitetään näkemykseni mukaan myös toisenlainen autenttisuuden idea. Nicaragualaista keramiikkaa tutkinut antropologi Les Field (2009) erottelee tutkimuksessaan neljä erilaista määritelmää autenttisuudelle, joista “autenttisen ja omaperäisen nykytaiteen” sekä “etnografisen autenttisuuden” määritelmät kuvailevat mielestäni molemmat osaltaan keraamiseen

esineeseen yhdistettävää autenttisuuden ideaa: toisaalta esine symboloi tekijään liitettävää omaa tyyliä ja makua, ja toisaalta se symboloi käsityöläisyyttä. Näitä autenttisuuksia pyritään aineistoni perusteella myös aktiivisesti vahvistamaan, niin esineen muodon kautta, kuin asettamalla esine tietynlaiseen kontekstiin, kuten esitin edellisessä alaluvussa.

Afrikkalaisten naamioiden kauppaan keskittyvässä tutkimuksessaan Steiner (2006) esittää, että autenttisuus on jotain, jonka voi rakentaa ja sosiaalisesti esittää. Afrikkalaiset kauppiat nostavat naamioiden “autenttisuutta”, ja siten taloudellista arvoa, esillepanon, kielellisen kuvailun ja pienten esineeseen kohdistuvien muutosten avulla. Naamioiden tapauksessa autenttisuus tarkoittaa toki hieman eri asiaa kuin keraamisten esineiden tapauksessa, mutta autenttisuuden rakentamisen keinojen voisi nähdä olevan samankaltaisia. Kuten afrikkalaiset naamiot, myös keraamiset esineet asetellaan usein esille siten, että niiden yksilöllisyys ja ainutlaatuisuus korostuvat: ei valtaviksi pinoiksi täysille hyllyille, vaan tilavasti ja muutama pieni erä kerrallaan. Tähän toki vaikuttaa myös käytännön sanelema pakko: yksi ihminen ei ehdi tai edes halua valmistaa valtavia määriä esineitä myyntiin kerrallaan. Uskon kuitenkin että esillepano on myös harkiten rakennettu kokonaisuus. Afrikkalaiset naamiot ovat arvokkaampia basaarin kaukaisimmassa myymälässä, aivan kuten keraamiset esineet ovat arvokkaampia keraamikon työhuoneella, verrattuna esimerkiksi kirpputoriin tai markettiin. Usea haastattelemani keraamikko nosti esiin, että omalla työhuoneella tai myymälässä esineitä on helpompi myydä kuin jälleenmyyjien kaupoissa. Keraamikon työhuoneella tai myymälässä ostajat voivat nähdä myynnissä olevien valmiiden esineiden lisäksi esineitä tekoprosessin eri vaiheissa: yhdellä hyllyllä kuivuu vielä polttamattomia lautasia, toisella hyllyllä juuri lasitetut kupit odottavat polttoon menemistä, pöydälle on jäänyt kuivunutta savea ja juuri käytettyjä työkaluja. Keraamikolla itsellään saattaa olla päällään essu ja käsissä kuivunutta savea. Vierailija astuu siis keskelle esineen tekoprosessia, jolloin hän voi itse todistaa ja kokea prosessin eri vaiheet ja käsityön “autenttisuuden”: aikaa ja huolellisuutta vaativan tekoprosessin, työstään nauttivan keraamikon kokemuksen ja esineet, joita käsitellään yksilöinä. Moni haastattelemani keraamikko myy esineitään myös työhuoneestaan erillisessä myymälässä tai jälleenmyyjien

luona. Tällöin asiakkaan kokemusta vahvistetaan esimerkiksi kertomalla esineen tekoprosessista. Myös jälleenmyyjät pyrkivät kertomaan esineiden tekijöistä asiakkaille, kertoo taidegalleria ja myymälä Lokalin myymälävastaava Ida:

“Se on kuluttajalle hyvin mielekästä että me voidaan kertoa kuka sen on tehnyt, millanen tyyppi, mitä muuta hän tekee, jos hän on taiteilija... Se antaa niille tuotteille enemmän arvoa. Toiset [asiakkaat] ostaa vaan koska se on kivan näköinen, toiset ostaa koska siellä on se arvo takana.” (Ida, 27.10.2017)

Ida viittaa kommentissaan “arvoon esineen takana”, eli esineen tekijään ja tämän suorittamaan tekoprosessiin. Jos tekijästä on antaa asiakkaalle tietoa, esineen arvo nousee. On kuitenkin huomattava, että mikä tahansa tekijää koskeva tieto ei nosta esineen arvoa, vaan esimerkiksi taiteilijuus saattaa kasvattaa esineen arvoa enemmän kuin jokin muu tekijää määrittelevä ominaisuus. Tekijän lisäksi esineen takaa löytyviä arvoja ovat Idan mukaan paikallisuus, siis se että esineet on tehty Helsingissä tai Suomessa, sekä käsityöstä viestivä esineiden muotojen vaihtelevuus ja esineiden eksklusiivisuus: “me pyritään siihen että täällä ois semmosia tuotteita joita ei löydy muualta”, hän toteaa. Kommentissaan Ida mainitsee, että “jotkut ostaa vaan koska se on kivan näköinen, toiset ostaa koska siellä on se arvo takana”. On kuitenkin huomattava, että esineet sijaitsevat käsityöesineisiin keskittyvässä galleriatyylisessä myymälässä, ja että asiakkaat ovat siitä luultavasti tietoisia ostopäätöstä tehdessään. Väittäisin siis, että asiakkaan käsitykseen kauniista esineestä vaikuttaa lähtökohtaisesti esteettistä kauneutta laajempi käsitys siitä, minkälainen on kaunis esine. Asiakas ei siis mene käsityöhön keskittyvään myymälään hakemaan mitä tahansa käyttöön sopivaa esinettä. Tästä kertoo hauskalla tavalla myös informanttini Henna esiin nostama esimerkki. Henna oli juuri haastattelun aikaan suunnitellut eräälle yrttiharrastajalle teekuppiin sopivan kannen: sellaisen, joka säilyttäisi yrttien aromit juuri oikean muotonsa avulla. Yrttikannen tilannut asiakas oli alkanut ihmetellä kannen hintaa, jolloin Henna oli kertonut hänelle esineen tekoprosessin alusta loppuun asti. “Sit mä sanoin sille että ‘sun kannattaa nyt miettiä, että jos se on sulle vaan kansi, niin kannattaako sitä omistaa sitten?’”

Hennan asiakkaalle esittämä kysymys tuo osuvasti esiin esineen merkityksen, joka ylittää estetiikan ja funktion: käsityönä valmistetussa esineessä on läsnä myös moraalinen ulottuvuus.

Yhdysvaltalaisia Arts & Crafts -messujen asiakkaita ja tekijöitä tutkinut antropologi Frances E. Mascia-Lees (2016) on analysoinut asiakkaiden käsitystä kauneudesta ja liittää siihen ajatuksen moraalisesta estetiikasta (*moral aesthetic*). Kuten haastattelemieni keraamikkojen mukaan, myös Mascia-Leesin mukaan asiakkaiden yleisin kommentti esineisiin liittyen oli yksinkertaisesti “beautiful”, osuvimmin suomennettuna ehkä ihana tai kaunis. Mascia-Lees tarkastelee asiakkaiden näkemystä fenomenologis-sosiaalisena kokonaisuutena, joka rakentuu niin ihmisen mielessä, ruumiillisena kokemuksena, kuin sosiaalisesti yhteydessä muihin ihmisiin (2016: 62). Käsityöesineiden ostajille kauneus ei ole vain esineen esteettinen ja haptinen ominaisuus, vaan siihen liittyy eettinen ulottuvuus, jonka asiakkaat sanoittavat myös itse: he haluavat omien sanojensa mukaan ostaa käsityöesineitä suoraan niiden tekijöiltä, koska he kokevat sen olevan eettisempi vaihtoehto massatuotettujen esineiden ostamiselle. Samaan aikaan he kuitenkin ymmärtävät, etteivät he voi täysin paeta kuluttamiseen perustuvaa talousjärjestelmää. (2016: 70). Mascia-Lees huomauttaa, että Arts & Crafts -liikkeen uusi tuleminen alkoi jo 70-luvulla, samaan aikaan DIY-innostuksen (*Do-It-Yourself*) ja luksusmarkkinoiden laajenemisen kanssa, kun hyödykkeistä ja kuluttamisesta tuli ensisijaisia tapoja rakentaa omaa identiteettiä. Menneisyyden, autenttisuuden ja perinteen ihannoiminen nousivat samaan aikaan suosioon, ja niitä pystyi ostamaan hyödykkeiden muodossa. “Kuten edeltäjänsä, myös uusi Arts & Crafts -liike oli sekä reaktio sen aikaista kapitalistista kohtuuttomuutta vastaan, että samaan aikaan syvästi siinä kiinni”. (2016: 68.) Keraamisten käsityö- ja taide-esineiden aseman voisi tulkita olevan samankaltainen: ne edustavat uudenlaista luksusta, jossa kauneuteen ja hyvään makuun yhdistyy moraalinen ulottuvuus. Ne symboloivat merkityksellistä työtä ja elämäntapaa, ja asettuvat vastakkain merkityksettömäksi koetun teollisen massatuotannon kanssa. Samaan aikaan ne toimivat itseään kuluttamalla toteuttavan yksilön identiteetin rakennuspalikoina. Esineiden markkinavastaisuus siis kasvattaa niiden hyödykearvoa, ja

siten kulutuskriittisen esineen arvo nousee kulutuksen myötä. Käsityön kuluttamista tutkinut Gloria Hickey kuvailee tilannetta “ironiseksi asetelmaksi, jossa hyödyke kapinoi markkinoita vastaan” (1997: 97). Tästä huolimatta, tai kenties juuri tämän takia, voisi aineistoni perusteella kuitenkin myös sanoa, että esineen asema uudenlaisena ja eettisenä luksuksena mahdollistaa tekijöilleen kokemuksen merkityksellisestä, vaikkakin epävarmasta, elämäntavasta.

Antropologi Keith Hart (2000, 2011) käyttää “inhimillisen talouden” (*human economy*) käsitettä kuvaamaan sellaista lähestymistapaa vallitsevaan talousjärjestelmään, jossa asetetaan ihminen keskiöön ja tehdään ihmisten ajatuksista, teoista ja elämästä ensisijainen huolenaihe. Hän nostaa esiin, että tämän hetkinen tilanne, jossa ihmiset ovat riippuvaisia persoonattomista ja anonyymeistä instituutioista, aiheuttaa suuressa osassa ihmisiä ahdistusta. Kenties yllättäen raha on Hartin mukaan keskeisessä asemassa silloin, kun talousjärjestelmää halutaan inhimillistää. Raha, joka erottaa julkisen ja yksityisen elämän toisistaan, on aina ollut myös pääasiallinen silta näiden kahden välillä. Rahan myötä yksilöt voivat kiinnittyä johonkin, “vakauttaa oman henkilökohtaisen identiteettinsä”, sillä rahassa ilmenevät ihmisten halut ja vauraus. Hartin mukaan raha ja markkinat ovat olennainen osa inhimillistä potentiaalia, eivät ei-inhimillisiä, toisin kuin usein esitetään. Käsityömaisen tekemisen voisi tulkita olevan yksi tapa inhimillistää taloutta. Se on samaan aikaan taloudellista että sosiaalista: jonkinlaista uutta luksusta, että merkitykselliseksi koettua toimintaa. Toisaalta tulee samaan aikaan muistaa, että mahdollisuus luksukseen lepää toistaiseksi epäeettisen tuotannon harteilla: miksi vain niin harvoilla on mahdollisuus valita merkitykselliseksi koettu tapa elää, tai miksi vain niin harvat voivat kuluttaa käsityönä valmistettuja luksustuotteita?

Aloitin luvun tarkastelemalla *esineen henkeä*, jonka haastattelemani keraamikot sijoittavat sellaisiin esineisiin, jotka herättävät heissä positiivisia tunteita tai puhuttelevat muilla tavoin. Informanttini puhuivat samaan aikaan ihmisten mausta, joka vaihtelee ja on henkilökohtaista, että jonkinlaisesta sielukkuudesta, joka on läsnä esineessä itsessään –

toisissa esineissä enemmän, toisissa vähemmän. Tarkastelin näiden merkitysten rakentumista Bourdieun (1984) sosiaalisen erottautumisen teorian valossa. Esitin, että esinettä arvioidaan sekä sen muodon, että tekijän oletetun taidon perusteella. Esineen muoto ja hinta symboloivat tekijän taitoa ja kykyä ilmaista itseään, ja siten esineestä tulee symboli, joka kertoo tekijänsä potentiaalista. Esineen muoto ja merkitys yhdistetään mekanistisen kosmologian mukaisesti ensisijaisesti sen suunnitteluun, ja suunnittelun toteuttaneeseen yksilöön. Itseään työn kautta toteuttavan yksilön ihannoimisen voisi nähdä tälle ajalle tyypillisenä ilmiönä. Tämä ihanne selittää osaltaan mielestäni myös uudenlaisen luksuksen syntyä, jossa esineitä valmistava tekijä on tärkeässä osassa. Monet informanteistani korostivat tekemisen kautta kokemaansa iloa ja tyydytystä. Esineiden tekemisen merkityksellisyyttä, ja sitä kautta esineisiin liitettävää merkitystä, pyritään aineistoni perusteella myös tulkkaamaan asiakkaille. Niihin kuuluvat esimerkiksi esineen sijainti markkinoilla, tekoprosessista kertominen, tekijästä itsestään kertominen sekä esineen muodon varioiminen. Siinä missä suuri osa ihmisistä tekee työtä, joka eroaa käsityömaisestä tavasta tehdä työtä, käsityön tekijästä tulee Gloria Hickeyn (1997) sanojen mukaan “uhanalaisen lajin edustaja”, joka on vaarassa kuolla sukupuuttoon. Siten asiakkaat voivat käsityö- ja taide-esineiden ostamisen myötä osoittaa tekijöille tukensa, “kapinoimalla ilman riskejä”, eli tukemalla vaihtoehtoista tuotantoa jääden samaan aikaan kuitenkin osaksi kulutuskulttuuria. (1997: 97.)

6. Johtopäätökset

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut sitä, ovatko keramiikan tekemistä ohjaavat arvot samoja kuin ne arvot, jotka keraaminen esine saa silloin kun se myydään. Osallistun tutkielman myötä antropologisiin keskusteluihin liittyen arvoon, käsityöhön ja tekemiseen ja vastaan osaltani käsityötä tutkineiden antropologien tunnistamaan tarpeeseen lisätä käsityöläisyyden ja käsityön tutkimusta myös länsimaissa, jälkiteollisissa yhteiskunnissa (esim. Terrio 2000, Mascia-Lees 2016). Toisaalta tutkielmani nostaa esiin myös suomalaisten keramiikan tekijöiden kokemuksia. Keraamikkojen on koettu jääneen niin kirjallisuudessa kuin tutkimuksessa esimerkiksi kuvanveistäjien tai muiden taiteentekijöiksi luokiteltujen tekijöiden varjoon (Hellman 2004). Tietääkseni suomalaisia nykykeraamikkoja ei ole aiemmin käsitelty antropologisen tutkimuksen parissa, joten siinä mielessä tämä tutkielma nostaa esiin uutta etnografista aineistoa. Keramiikkaa ja keramiikan tekijöitä on ylipäätään tutkittu jälkiteollisissa yhteiskunnissa erittäin vähän, poikkeuksena Japani.

Teoreettisen viitekehyksen osalta huomasin toimivaksi ratkaisuksi yhdistää fenomenologinen, tekemiseen keskittyvä lähestymistapa arvoteoreettiseen näkökulmaan, jossa käsityötä ja sen saamia merkityksiä tutkitaan osana laajempaa merkitysten kokonaisuutta. Samankaltaiseen ratkaisuun ovat päätyneet myös muun muassa antropologit Brian Moeran (2016) ja Frances Mascia-Lees (2016) käsityötä käsittelevissä tutkimuksissaan. Perustelen valintaani sillä, että uskon keraamikon tekemiseen liittyvän kokemuksen ymmärryksen olevan olennaista silloin, kun halutaan hahmottaa siihen liittyvää arvioimista. Arvon voi käsittää syntyvän arvioinnin myötä, mutta sen lisäksi meidän tulee ymmärtää, miksi jokin asia asetetaan toisen edelle. Tässä mielessä tulkitsem arvon sijaitsevan Graeberin (2001) näkemyksen mukaisesti sekä toiminnassa itsessään että siihen liitettävissä merkityksissä.

Pääasiallinen tutkimuskysymykseni oli, ovatko esineen tekemistä määrittelevät arvot samoja arvoja kuin ne, jotka esine saa silloin kuin se myydään. Kysymys keramiikan tekemistä ohjaavista arvoista nostaa esiin myös lisäkysymyksiä siitä, minkälainen tekeminen koetaan arvokkaaksi ja minkälaisia merkityksiä keramiikan tekeminen ja käsityö saavat nykyisessä yhteiskunnallisessa kontekstissa. Esitän tässä tutkielmassa, että keramiikan tekeminen saa merkityksensä sekä suhteessa ei-merkitykselliseksi koettuun tuotantoon, että tekijän aseman kautta, jossa tekijä vastaa sekä suunnittelusta että toteuttamisesta ja on siten tekoprosessin keskiössä. Merkityksellistä tekemistä kuvaavia arvoja ovat inhimillisyys, huolellisuus, taidokkuus, miellyttävyys, henkilökohtaisuus ja luovuus. Sen sijaan tuotanto kuvastaa tehokkuutta, tylsyyttä, anonymiyyttä, epäinhimillisyyttä, ahneutta ja mekaanisuutta. Tämä jaottelu muodostaa dikotomian käsityön (tai taiteen tekemisen) sekä teollisen tuotannon välille. Käsityö saa siis useita merkityksiä, jotka eivät liity ainoastaan käsin tekemiseen teknisenä prosessina. Käsityö toimii siten metaforan tavoin.

Nostan myös esiin, että vaikka käsityömäinen tapa tehdä esineitä luo tekijöilleen kokemuksen merkityksellisestä tavasta olla olemassa, se saa heidät nykyisen taloudellisen ideologian puitteissa kysymään myös, mikä on merkitykselliseksi koetun työn ja toimeentulon välinen suhde. Tämän hetkisessä yhteiskunnallisessa kontekstissa merkitykselliseksi koettu tekeminen ei itsessään oikeuta toimeentuloon. Keramiikan tapauksessa toimeentulon voi saavuttaa joko tuottamalla esineitä myyntiin tai esimerkiksi opetustöitä tekemällä. Haastatteleman keraamikot kuvailivat opetustyön olevan yksi tapa turvata osa toimeentulosta, mutta esineiden tekeminen on usealle ensisijaisesti merkitystä tuottavaa toimintaa. Koska esineet tulee kuitenkin toimeentulon saavuttamiseksi asettaa myyntiin, voisi niiden hyödykearvon tulkita ohjaavan myös itse tekemistä. Tämä näkyy informanttien mukaan erityisesti suunnittelun ja toteuttamisen välisessä suhteessa: jos tekijä kokee, että esineiden tekemistä ohjataan ulkopuolelta, tai että niille asetetaan liikaa muodollisia rajoitteita, tekeminen menettää merkitystään. Mielekkään tekemisen mahdollistaa siis suhteellisen autonominen asema tekijänä, joka voi itse määritellä mitä

tehdä ja missä tahdissa. Tässä mielessä keramiikan tekemisen käsityömenetelmin voisi nähdä pyrkimyksenä irtautua epämieluisasta yhteiskuntajärjestelmästä ja astua pois markkinaehtoisen tuotannon piiristä. Tämä pyrkimys ei pääse tietenkään täysin toteutumaan, koska kun tuotteet asetetaan myyntiin ja niille annetaan tietty rahallinen arvo, vaikuttaa se puolestaan keraamikkojen mahdollisuuksiin jatkaa esineiden tekemistä.

Markkinoiden kautta tapahtuvan merkitysten vaihdon (Sahlins 1976) voisi tulkita vaikuttavan keraamikkojen kokemukseen merkityksellisestä tekemisestä: onhan hyödykearvoa mittaava numeerinen arvo tämän hetkisessä yhteiskunnallisessa kontekstissa pääasiallinen arvoa mittaava standardi, jolle esineet asettuvat (Gregory 1997). Esitän, että keraamisten esineiden asema on ristiriitaisten arvojärjestelmien keskellä. Esineet symboloivat merkityksellistä työtä ja elämäntapaa ja asettuvat vastakkain merkityksettömäksi koetun teollisen massatuotannon kanssa, mutta samaan aikaan niiden hyödykearvo kasvaa niiden edustaman markkinavastaisuuden myötä. Tekemisen mielekkyys ja ”työn ilo” ovat olennainen osa esineen hyödykearvoa, ja siten esineestä tulee ”hyödyke, joka kapinoi markkinoita vastaan” (Hickey 1997). Sahlinsin (1976) mukaan moderni totemismi, jolla hän tarkoittaa länsimaista merkitysjärjestelmää, ei ole ristiriidassa markkinoiden rationaalisuuden kanssa, sillä symbolinen logiikka järjestää kysyntää: sosiaalinen arvo määrittelee erot esineiden taloudellisissa arvoissa eli hinnoissa. Sahlinsin huomion perusteella olisi siis ymmärrettävää, että haastatteleman keraamikot haluavat uskoa siihen, että tekemistä määrittelevät arvot näkyvät esineen hyödykevossa eli hinnassa.

Keramiikan tekeminen saa siis aineistossani fetissimäisen luonteen, jonka myötä tekemiseen liitettävien arvojen nähdään olevan läsnä esineissä itsessään. Tarkastelen kyseistä merkitystä analysoimalla ”esineen henkeä”, eli informanttieni määritelmää merkitykselliseksi koetusta esineestä. Esitän, että ihmisen tekemät tulkinnat ovat olennaisessa osassa esineen hengen syntymisessä, ja tarkastelen keraamiseen esineeseen liitettäviä arvokategorioita. Käsityön on tulkittu antropologisen tutkimuksen parissa

saaneen merkityksensä suhteessa teolliseen tuotantoon ja siten käsityön voisi sanoa syntyneen teollistumisen myötä (esim. Marchand 2015). Siten käsityön edustama sentimentaalinen kaipuu yksinkertaisuutta ja autenttisuutta kohtaan liittyy erottamattomasti nykyaikaan (Steiner & Phillips 1999). Keraamisen esineen voisi tulkita edustavan kahdenlaista autenttisuutta: toisaalta esine symboloi tekijään liitettävää omaa tyyliä ja makua, ja toisaalta se symboloi joitakin “menneeseen maailmaan” liitettäviä olettamuksia, kuten välittömämpiä suhteita ihmisten välillä. Autenttisuus on myös luonteeltaan alati muuttuva ja lisäksi sellainen määre, jota pyritään myös aktiivisesti rakentamaan (Field 2009; Steiner 2006). Esitän, että keraamisten esineiden tapauksessa yksi tapa rakentaa autenttisuutta, tai luoda esineelle symbolinen merkitys, liittyy esineen estetiikkaan ja muotoon. Vaikka esineen voisi tulkita yksinkertaisesti *muotoutuvan* sellaisen tekoprosessin myötä, jossa suunnittelu ja toteuttaminen kietoutuvat toisiinsa (Ingold 2013), esitän myös, että esine rakennetaan symbolisesti vastaamaan tiettyä määritelmää käsityö- tai taide-esineestä. En tässä tutkielmassa määrittele tarkasti, minkälainen kyseinen symbolinen koodisto on (Sahlins 1976), mutta eräänlaisia käsityöhön viittaavia merkkejä ovat esimerkiksi esineen erityisen ohuet reunat, tai vaihtoehtoisesti hyvin paksut seinämät, esineen mattapintaisuus tai muunlainen pintaan jätetty saven karheus, tai esimerkiksi lasitteen ja saven karheuden vaihtelevuus. Dreijattuun esineeseen on ehkä jätetty näkyviin dreijauksen jättämät urat, tai korostettu niitä, ja lisäksi esineen pohjasta löytyy yleensä tekijän leima tai signeeraus. Esineen muoto voi siis itsessään viestiä käsityöstä, mutta vain heille, jotka tuntevat kyseisen koodiston. Siten esineen merkityksen voisi tulkita syntyvän vertailussa ja suhteessa muihin esineisiin, ja tällöin esineen tulkitsijan yhteiskunnallinen asema on tulkinnan kannalta olennainen (Bourdieu 1984). Esitän tässä tutkielmassa, että keraamikkojen tapauksessa arviointiin käytettäviä olennaisia kategorioita ovat esimerkiksi esineen yksilöllisyys, taidokkuus ja esineen muodossa ilmenevä tekijän “oma tyyli”. Bourdieun klassisen teorian valossa informanttien esiin nostamien määreiden, kuten taidokkuuden, yksilöllisyyden ja oma tyylin, voisi siis tulkita olevan kategorioita, joiden tehtävä on rajata osa esineistä pois, ja korostaa toisten esineiden arvoa. Arvon todentuminen tarvitsee arvoa määrittelevien kategorioiden lisäksi yleisön, eli yhteiskunnan

(Graeber 2001). Moni keraamikko kertoi asiakkaidensa olevan usein sellaisia, jotka ymmärtävät jo valmiiksi esineestä jotain. Kuitenkin on myös paljon asiakkaita, jotka eivät keraamikkojen kokemusten mukaan esimerkiksi erota heidän mielestään taidokkaasti tehtyä esinettä hieman kömpelömmästä esineestä. Tämän myötä keraamikot joutuvat välillä “tulkkamaan” esineen arvoa asiakkaille, esimerkiksi kertomalla esineen tekoprosessista ja korostamalla prosessin vaikeutta tai hitautta. Omalla työhuoneella tai omassa myymälässä esineitä on keraamikkojen kokemuksen mukaan helpointa myydä, eli työhuoneella esineen saama symbolinen arvo kasvaa, jolloin sen rahallista arvoa ei tarvitse samalla tavalla perustella. Autenttisuutta voi siis rakentaa myös esineen saaman kontekstin kautta: työhuoneella esineiden on helppo tulkita edustavan käsityöhön liitettäviä arvoja.

Eräs tämän tutkielman kannalta kiinnostava näkökulma liittyen arvostamisen ja valtasuhteiden väliseen yhteyteen on antropologi Brian Spoonerin (1986) huomio siitä, että autenttisuuden vaatimus heijastetaan usein kulttuuriseen toiseen, joka on alisteisessa asemassa suhteessa vaatimuksen esittäjään. Autenttisuus liitetään menneeseen aikaan, tai “primitiiviseen”, koska menneestä on helpompi löytää järjestys kuin nykyisyydestä. Samaan aikaan yksilöillä on tarve rakentaa omaa identiteettiä “ilmaisemalla itseään” esimerkiksi kulutusvalintojen kautta. (1986: 226.) Myös keraamikkojen aseman voisi tulkita kertovan nyky-yhteiskunnassa vallitsevista valtasuhteista. Siinä missä suuri osa ihmisistä tekee työtä, joka eroaa käsityömaisesta tavasta tehdä työtä, käsityöntekijästä tulee “kuviteltu primitiivi kotona” (Terrio 2000) tai “uhanalaisen lajin edustaja” (Hickey 1997), joka on vaarassa kuolla sukupuuttoon. Siten asiakkaat voivat käsityö- ja taide-esineiden ostamisen myötä osoittaa tekijöille tukensa “kapinoimalla ilman riskejä” eli tukemalla vaihtoehtoja tuotantoa ollen samaan aikaan edelleen osana kulutuskulttuuria (Hickey 1997: 97). Koska tekijät edustavat samaan aikaan myös manuaalisen työn maailmaa, joka on alisteisessa suhteessa tietotyöhön, heidän asemansa näyttäytyy ristiriitaisena: toisaalta käsityöntekijä edustaa yhteisesti jaettuja arvoja, toisaalta tämän asema ei konkretisoidu esimerkiksi toimeentulon muodossa. Antropologi Frances Mascia-Leesin (2016) käyttämä termi moraalinen estetiikka kuvailee mielestäni osuvasti keraamisen esineen nykyistä

asemaa markkinoilla: ne edustavat uudenlaista luksusta, jossa kauneuteen ja hyvään makuun yhdistyy moraalinen ulottuvuus. Ne symboloivat merkityksellistä työtä ja elämäntapaa ja asettuvat vastakkain merkityksettömäksi koetun teollisen massatuotannon kanssa. Esineiden markkinavastaisuus kasvattaa niiden hyödykearvoa, ja siten kulutuskriittisen esineen arvo nousee kulutuksen myötä.

Vastaus tutkimuskysymykseeni, eli siihen, vastaavatko keramiikan tekemistä määrittelevät arvot esineen saamaa hyödykearvoa, on kaksijakoinen. Toisaalta keramiikan tekemistä määrittelevät markkinavastaiset arvot kyllä periaatteessa vastaavat esineeseen liitettäviä arvoja silloin kun se myydään, eli esineen symbolinen arvo vaikuttaa sen hyödykearvoon ja esineestä tulee hyödyke, joka kapinoi markkinoita vastaan. Siten markkinavastainen tekeminen hyödykkeistyy itsessään. Toisaalta tekemisen ja esineen väliseen suhteeseen liittyy tässä yhteiskunnallisessa kontekstissa valta-asetelma tai hierarkia, jonka myötä esineen tekemistä määrittelevien arvojen toteutuminen riippuu esineeseen liitettävästä hyödykearvosta. Vaikka keramiikan tekemiseen laitettaisiin paljon aikaa, inhimillistä työtä ja taitoa, ei niiden myymisestä saatava korvaus riitä kyseisten arvojen uusintamiseen. Tutkimuskysymyksen itsessään voisi kuitenkin sanoa kuvastavan kulttuurisidonnaista näkökulmaa, jonka mukaan merkityksellisyys syntyy “markkinan” ulkopuolella, tai kenties nimenomaan vastakkaisena markkinavetoiselle tekemiselle. Antropologi Keith Hart (2000, 2011) on teoretisoinut ihmisten tarvetta yhdistää inhimillinen ja merkitykselliseksi koettu toiminta rahaa tuottavaan toimintaan. Hartin mukaan länsimaisessa yhteiskunnassa, tai “modernin ideologian” parissa, vallitsee kulttuurinen konflikti taloudelliseksi koetun itsenäisen toiminnan ja sosiaalisen eli vastavuoroisen toiminnan välillä, vaikka ne ovat usein toisistaan erottamattomia osia. Hartin huomiot tarjoavat mielestäni kiinnostavan asetelman jatkotutkimusta ajatellen: mikä voisi olla käsityön rooli inhimillisen talouden piirissä? Tästä näkökulmasta keramiikan ostajien kokemusten tarkempi analyysi tarjoaisi tutkimukselle arvokkaan lisänäkökulman. Toinen kiinnostava lähtökohta jatkotutkimukselle olisi mielestäni moraalisen estetiikan syvempi tarkastelu, eli esineen muotojen ja niiden edustamien arvojen välisen yhteyden analysointi: millä tavoin esineiden muotoihin liittyvä

merkitysjärjestelmä tai symbolinen koodisto vastaa niitä moraalisia tai ideologisia pyrkimyksiä, joita tekemiseen liitetään? Tällöin käsityön tekemiseen liittyviä ideologisia lähtökohtia, joita tässä tutkielmassa vain raapaistiin, pääsisi tarkastelemaan syvemmin, ja siten analysoimaan niiden vaikutusta esineen estetiikkaan sekä laajemminkin liittyen jaettuun käsitykseen “hyvästä mausta”. Voisi siis todeta, että tämä tutkielma avaa mielekkäitä mahdollisuuksia aiheen syventämiselle niin arvon kuin tekemisen näkökulmista.

7. Lähteet

Adamson, Glenn 2007: *Thinking through craft*. Berg Publishers, Oxford.

Adamson, Glenn 2010: *The craft reader*. Berg Publishers, Oxford.

Adamson, Glenn 2013: *The invention of craft*. Bloomsbury, London.

Alava, Henni 2016: *Hiljaisuuden ja hämmennyksen etnografiaa Pohjois-Ugandassa*.

Teoksessa Gould, Jeremy; Uusihakala, Katja 2016: *Tutkija peilin edessä: Refleksiivisyys ja etnografinen tieto*. Gaudeamus, Helsinki.

Alberti, Benjamin 2014: *Designing Body-Pots in the Formative La Candelaria Culture, Northwest Argentina*. Teoksessa Hallam, Elizabeth; Ingold, Tim 2014: *Making and growing: anthropological studies of organisms and artefacts*. Ashgate, Surrey.

Alfondy, Sandra 2007: *NeoCraft: Modernity and the Crafts*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, NS.

Appadurai, Arjun (toim.) 1986: *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, Cambridge.

Bear, Laura 2015: *Navigating Austerity: Currents of Debt Along a South Asian River*. Stanford University Press, Stanford.

Bernard, H. Russell 2011: *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. AltaMira Press, California.

Bourdieu, Pierre 1984: *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press, Cambridge.

Bourdieu, Pierre 1993: *Haute Couture and Haute Culture*. Teoksessa Pierre Bourdieu: *Sociology in Question*. Sage, London.

Cant, Alanna 2016: *Who Authors Crafts? Producing Woodcarvings and Authorship in Oaxaca, Mexico*. Teoksessa Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory 2016: *Critical craft: technology, globalization, and capitalism*. Bloomsbury Academic, London.

Cavanaugh, Jillian R.; Shankar, Shalini 2014: *Producing Authenticity in Global Capitalism: Language, Materiality, and Value*. *American Anthropologist*, 116(1): 51–64.

Chan, Anita Say 2011: *Competitive Tradition: Intellectual Property and New Millennial Craft*. *Anthropology of Work Review*, 32(2): 90–102.

Cohodas, Marvin 1999: *Elizabeth Hickox and Karuk Basketry: A Case Study in Debates on Innovation and Paradigms of Authenticity*. Teoksessa Phillips, Ruth B.; Steiner, Christopher Burghard 1999: *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. University of California Press, Berkeley.

Comaroff, John L.; Comaroff, Jean 2009: *Ethnicity, Inc*. University of Chicago Press, Chicago.

Cooper, Emmanuel 2000: *Ten Thousand Years of Pottery*. British Museum Press, London.

DeNicola, Lane 2016: *Forging Source: Considering the Craft of Computer Programming*. Teoksessa Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory 2016: *Critical craft: technology, globalization, and capitalism*. Bloomsbury Academic, London.

- Dormer, Peter (toim.) 1997: *The Culture of Craft*. Manchester University Press, Manchester.
- Douglas, Mary 1966: *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge & Kegan Paul, London.
- Douglas, Mary; Isherwood, Baron 1979: *The world of goods*. Basic Books, New York.
- Ettawageshik, Frank 1999: *My Father's Business*. Teoksessa Phillips, Ruth B.; Steiner, Christopher Burghard 1999: *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. University of California Press, Berkeley.
- Field, Les 2008: *Four Kinds of Authenticity? Regarding Nicaraguan Pottery in Scandinavian Museums, 2006–2008*. *American Ethnologist*, 36(3): 507–520.
- Fleming, Amy 2018: *Top of the pots: the smashing rise of ceramics*. *The Guardian*, 19.4.2018.
- Frazer, James George 1900: *The Golden Bough: a study in magic and religion*. Macmillan, London.
- Freestone, Ian; Gaimster, David 1997: *Pottery in the Making: World ceramic traditions*. British Museum Press, London.
- Gell, Alfred 2010 [1992]: *The Enchantment of Technology and the Technology of Enchantment*. Teoksessa Adamson, Glenn 2010: *The craft reader*. Berg Publishers, Oxford.
- Godelier, Maurice 1999: *The enigma of the gift*. Polity Press, Cambridge.
- Gould, Jeremy; Uusihakala, Katja (toim.) 2016: *Tutkija peilin edessä: Refleksiivisyys ja etnografinen tieto*. Gaudeamus, Helsinki.
- Gowlland, Geoffrey 2016: *Materials, the Nation and the Self: Division of Labor in a Taiwanese Craft*. Teoksessa Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory (toim.)

2016: *Critical craft: technology, globalization, and capitalism*. Bloomsbury Academic, London.

Graburn, Nelson H. H. 1976: *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. University of California Press, Berkeley.

Graburn, Nelson H. H. 1984: *The Evolution of Tourist Arts*. *Annals of Tourism Research*, 11(3): 393–419.

Graeber, David 2001: *Toward an anthropological theory of value: the false coin of our dreams*. Palgrave, New York.

Graeber, David 2013: *It is value that brings universes into being*. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 3(2): 219–43.

Greenough, Paul 1995: *Nation, Economy, and Tradition Displayed: The Indian Crafts Museum, New Delhi*. Teoksessa Breckenridge, Carol A. (toim.) 1995: *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. University of Minnesota Press, Minneapolis.

Gregory, Chris 1997: *Savage Money: The Anthropology and Politics of Commodity Exchange*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam.

Grimes, Kimberly; Milgram, Lynne (toim.) 2000: *Artisans and Cooperatives: Developing Alternative Trade for the Global Economy*. University of Arizona Press, Tucson.

Guadagnino, Kate 2018: *Funky Ceramics Are Everywhere. Including in Galleries*. *The New York Times*, 14.6.2018.

Hallam, Elizabeth; Ingold, Tim (toim.) 2007: *Creativity and cultural improvisation*. Berg, Oxford.

Hallam, Elizabeth; Ingold, Tim (toim.) 2014: *Making and growing: anthropological studies of organisms and artefacts*. Ashgate, Surrey.

Haraway, Donna 1991: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Free Association Books, London.

Hardy, Michele 2004: *Crafts and Knowledge*. Teoksessa Hickey, Gloria A. (toim.) 2004: *Making and Metaphor: A Discussion of Meaning in Contemporary Craft*. Canadian Museum of Civilization, Quebec.

Hart, Keith 2000: *The memory bank: money in an unequal world*. Profile books, London.

Hart, Keith 2011: *Building the human economy: a question of value?* Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society, 36(2): 5–17.

Hellman, Åsa (toim.) 2004: *Taidekeramiikka Suomessa*. Otava, Keuruu.

Hellman, Åsa 2004: *Pienten keramiikkapajojen synty*. Teoksessa Hellman, Åsa (toim.) 2004: *Taidekeramiikka Suomessa*. Otava, Keuruu.

Herzfeld, Michael 1987: *Anthropology through the looking glass: critical ethnography in the margins of Europe*. Cambridge University Press, Cambridge.

Herzfeld, Michael 1995: *Hellenism and occidentalism: the permutations of performance in Greek bourgeois identity*. Teoksessa Carrier, James (toim.) 1995: *Occidentalism. Images of the West*. Oxford: Clarendon Press, Oxford.

Herzfeld, Michael 2004: *The body impolitic: artisans and artifice in the global hierarchy of value*. University of Chicago Press, Chicago.

Hortling, Airi 2004: *Uusi sukupolvi*. Teoksessa Hellman, Åsa (toim.) 2004: *Taidekeramiikka Suomessa*. Otava, Keuruu.

Ingold, Tim 2000: *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge, London.

Ingold, Tim 2013: *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge, London.

- Kondo, Dorinne K. 1990: *Crafting Selves: Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Kovanen, Elise 2009: *Arabia 135 vuotta*. Teoksessa Aav, Marianne; Viljanen, Eeva (toim.) *Arabia: keramiikka, taide, teollisuus*. Designmuseo, Helsinki.
- Kumela, Marjut 2004: *Keraamikkojen taivas – Arabian taideosasto 1932–2002*. Teoksessa Hellman, Åsa (toim.) 2004: *Taidekeramiikka Suomessa*. Otava, Keuruu.
- Leach, Bernard 2015 [1940]: *A Potter's Book*. Unicorn Press, London.
- Lévi-Strauss, Claude 1962: *La pensée sauvage*. Plon cop, Paris.
- Malinowski, Bronislaw 1999 [1922]: *Argonauts of the western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Routledge & Sons, London.
- Marchand, Trevor H.J. 2010: *Embodied Cognition and Communication: studies with British fine woodworkers*. Journal of the Royal Anthropological Institute, 16(1): 100–120.
- Marchand, Trevor H.J. 2015: *Trevor Marchand On Craft*. Teoksessa Edmonds, David; Warburton, Nigel, (toim.) 2015: *Big Ideas in Social Science*. Sage, London.
- Marx, Karl 1974 [1867]: *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. 1. osa: Pääoman tuotantoprosessi*. Edistys, Moskova.
- Mascia-Lees, Frances E. 2016: *American Beauty: The Middle Class Arts and Crafts Revival in the United States*. Teoksessa Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory (toim.) 2016: *Critical craft: technology, globalization, and capitalism*. Bloomsbury Academic, London.
- Mauss, Marcel 1967 [1925]: *The gift: forms and functions of exchange in archaic societies*. Norton, New York.
- Miller, Daniel 1987: *Material Culture and Mass Consumption*. Blackwell, Oxford.

- Miller, Daniel (toim.) 1995: *Acknowledging consumption*. Routledge, London.
- Miller, Daniel 1997: *Capitalism: an ethnographic approach*. Berg, Oxford.
- Moeran, Brian 1984: *Lost innocence: folk craft potters of Onta, Japan*. University of California Press, Berkeley.
- Moeran, Brian 1997: *Folk art potters of Japan : beyond an anthropology of aesthetics*. Curzon Press, Richmond.
- Moeran, Brian 2014: *The business of creativity: toward an anthropology of worth*. Left Coast Press, Walnut Creek.
- Mohsini, Mira 2016: *Crafting Muslim Artisans: Agency and Exclusion in India's Urban Crafts Communities*. Teoksessa Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory (toim.) 2016: *Critical craft: technology, globalization, and capitalism*. Bloomsbury Academic, London.
- Mäcklin, Harri 2018: *Brittitaiteilija Grayson Perry tarjoaa Kiasmassa poikkeuksellisen huumorintäyteisen elämyksen*. Helsingin Sanomat, 27.4. 2018.
- Naji, Myriem 2016: *Creativity and Tradition: Keeping Craft Alive among Moroccan Carpet Weavers and French Organic Farmers*. Teoksessa Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory (toim.) 2016: *Critical craft: technology, globalization, and capitalism*. Bloomsbury Academic, London.
- Nash, June 1993: *Crafts in the World Market: The Impact of Global Exchange on Middle American Artisans*. State University of New York Press, Albany.
- Nyrhinen, Jussi; Wilska, Terhi-Anna 2012: *Kohti vastuullista yllisyyttä? Eettiset ja ekologiset trendit sekä luksuskulutus Suomessa*. Kulutustutkimus. Nyt: Kulutustutkimuksen seuran julkaisu, 6(1).

- Otto, Ton; Willerslev, Rane 2013: *Prologue: Value as theory. Value, action, and critique*. HAU: Journal of Ethnographic Theory, 3(2): 1–10.
- Phillips, Ruth B. 2006: *The Collecting and Display of Souvenir Arts: Authenticity and the ‘‘Strictly Commercial’’*. Teoksessa Morphy, Howard; Perkins, Morgan (toim.) 2006: *The anthropology of art: a reader*. Blackwell Pub, Malden.
- Phillips, Ruth B.; Steiner, Christopher Burghard 1999: *Unpacking culture: art and commodity in colonial and postcolonial worlds*. University of California Press, Berkeley.
- Price, Sally 1989: *Primitive Art in Civilized Places*. University of Chicago Press, Chicago.
- Pye, David 1968: *The Nature and Art of Workmanship*. Cambridge University Press, London.
- Rabinow, Paul; Marcus, George E. 2008: *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Duke University Press, Durham.
- Rosales, Marta Vilar; Marques, Emília Margarida 2010: *Introduction: consumption and its works*. Etnográfica, 14(3): 489–496.
- Sahlins, Marshall 1976: *Culture and practical reason*. University of Chicago Press, Chicago.
- Sahlins, Marshall 2000: *Culture in practise: selected essays*. Zone Books, New York.
- Sennett, Richard 2008: *The Craftsman*. Yale University Press, New Haven.
- Siukonen, Jyrki 2011: *Vasara ja hiljaisuus. Lyhyt johdatus työkalujen filosofiaan*. Kuvataideakatemia, Helsinki.
- Spooner, Brian 1986: *Weavers and dealers: the authenticity of an oriental carpet*. Teoksessa Appadurai, Arjun (toim.) 1986: *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press, Cambridge.

Steiner, Christopher B. 2006: *The Art of the Trade: On the Creation of Value and Authenticity in the African Art Market*. Teoksessa Morphy, Howard; Perkins, Morgan (toim.) 2006: *The anthropology of art: a reader*. Blackwell Pub, Malden.

Terrio, Susan 2000: *Crafting the culture and history of French chocolate*. University of California Press, Berkeley.

Tylor, Edward 1871: *Primitive Culture*. John Murray, London.

Venkatesan, Soumhya 2009: *Rethinking Agency: Persons and Things in the Heterotopia of 'Traditional Indian Craft'*. The Journal of the Royal Anthropological Institute, 15(1): 78–95.

Veräjänkorva, Tiina 2007: *Diagnoosi taidekäsityöstä: Tarkastelussa taiteen, muotoilun ja käsityön rajapinta*. Taiteen keskustoimikunta, Helsinki.

Weiner, Annette 1992: *Inalienable possessions: the paradox of keeping-while-giving*. University of California Press, Berkeley.

Wilkinson-Weber, Clare M.; DeNicola, Alicia Ory 2016: *Critical craft: technology, globalization, and capitalism*. Bloomsbury Academic, London.

Woodward, Ian 2007: *Understanding Material Culture*. SAGE Publications, London.